JMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR SIGM. FREUD

REDIGIERT VON

DR OTTO RANK u. DR HANNS SACHS

V. JAHRGANG / 1917–1918
HEFT 3



1918
HUGO HELLER & CIE
LEIPZIG u. WIEN · I · BAUERNMARKT 3

DIE UNREGELMASSIGKEITEN IM ERSCHEINEN UND IM UMFANGE DIESER ZEITSCHRIFT, WELCHE UNS DURCH DIE KRIEGSLAGE AUFERLEGT SIND, WOLLEN DIE P. T. ABONNENTEN FREUNDLICHST ENTSCHULDIGEN. DAS VERSÄUMTE WIRD NACH WIEDERKEHR NORMALER ZUSTÄNDE NACHGEHOLT WERDEN.

Für die REDAKTION bestimmte Zuschriften und Sendungen wollen an Dr. HANNS SACHS, Wien XIX., Pyrkergasse 1, adressiert werden.

»IMAGO« erscheint SECHSMAL jährlich im Gesamtumfang von 24—30 Bogen und kann für M. 15·— = *K* 18·— pro Jahrgang durch jede gute Buchhandlung sowie direkt vom Verlage HUGO HELLER & CIE. in Wien I., Bauernmarkt 3, abonniert werden. Einzelne Hefte werden nicht abgegeben.

Auch wird ein GEMEINSAMES ABONNEMENT auf »IMAGO« und die »INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR ÄRZTLICHE PSYCHOANALYSE« zum ermäßigten Gesamtjahrespreis von M. 30·— = *K* 36·— eröffnet.

Die wenigen noch verfügbaren Exemplare der früheren Jahrgänge von »IMAGO« werden im Preise erhöht, so daß der komplette Jahrgang nunmehr M. 18·— = *K* 21·60, gebunden M. 22·50 = *K* 27·— kostet.

ORIGINAL-EINBANDDECKEN mit Lederrücken sind zum Preise von M. 3·— = *K* 3·60 durch jede gute Buchhandlung, sowie direkt vom Verlage zu beziehen.

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHO-ANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD

SCHRIFTLEITUNG:

V. 3. DR. OTTO RANK / DR. HANNS SACHS 1917

Homer.

Psychologische Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Volksepos

von Dr. OTTO RANK.

»Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.«

Schiller (»Die Götter Griechenlands«.)

Vorwort.

Die nachstehend abgedruckten und in weiterer zwangloser Folge zur Veröffentlichung gelangenden Abhandlungen über das Volksepos, besonders über die ebensoviel bewunderten wie kritisierten homerischen Gedichte, sind Bruchstücke einer größeren Arbeit, deren Konzeption und Vorstudien viele Jahre zurückliegen, deren Ausführung und Publikation aber ohne den Krieg wahrscheinlich noch längere Zeit verzögert worden wäre.

Dies ist aber nicht so zu verstehen, als wäre das Thema, das von den großen, für das Schicksal der Kulturmenschheit bestimmenden Völkerkämpfen der Weltgeschichte handelt, durch den Krieg angeregt oder in eine gewisse Richtung gedrängt worden. Vielmehr entstammt die rein psychologische Problemstellung wie einzelne Gesichtspunkte zu ihrer Lösung dem Arbeitsgebiet der Psychoanalyse, die sich auf verschiedenen geisteswissenschaftlichen Gebieten als unentbehrliches methodisches Prinzip zu erweisen beginnt. Steht doch selbst unsere im Realismus aufgehende Zeit stärker unter der Herrschaft innerer Mächte als sie glaubt oder anerkennen will, ja sucht vielleicht gerade aus diesem uneingestandenen inneren Zwang heraus in einem leidenschaftlichen Veräußerlichungsdrange Zuflucht; um so mehr bleibt das Seelische letzte und höchste Instanz in der idealistischen Gedankenwelt der Wissenschaft, auch dort, wo sich der Forscher bemüht, die strengen Gesetze des Naturgeschehens und des Menschengeschickes zu »verstehen«, was ja wieder nichts anderes heißen kann, als sie mit

seiner von der seelischen Konstitution bestimmten Stellung zur Welt in Einklang zu bringen.

Die psychoanalytische Forschungsmethode hat somit in ihren gesicherten Ergebnissen Gesetzmäßigkeiten aufgedeckt, deren Tragweite, über das fachliche und allgemeine Interesse hinaus, die Geschichte der Menschwerdung und der menschlichen Weltschöpfung umspannt. Was die Klugheit erfunden, der Verstand begriffen, der Geist ersonnen, die Phantasie geschaffen hat, es ist aus den wenigen gleichen Quellen menschlichen Bedürfens, Sehnens, Verzichtens geflossen, gestaltet nach den starren Normen der unerbittlichen Notwendigkeit und bestimmt, den Inbegriff menschlichen Wünschens mit Befriedigung zu erfüllen.

Die bei der Heilung seelischer Störungen von Freud aufgedeckten Mechanismen herrschen im unermeßlichen Reich menschlicher Phantasiebildung, von der fixen Idee des Irren bis zur hochwertigen künstlerischen Produktion, die im Grunde genommen der gleichen Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit dient. Inwieweit auch das Volksepos und die ihm zugrunde liegende Sagenbildung diesen das individuelle Seelenleben beherrschenden Gesetzen gehorcht, welchen Tendenzen des Gemütes, was für sozialen Funktionen es dient, welche kulturellen Entwicklungsstadien und historischen Ereignisse es in seinem Material widerspiegelt, soll in den folgenden Abhandlungen vom Standpunkt psychoanalytischen Denkens untersucht werden.

Bereits vor zehn Jahren hat Freud in gewissen formalen Eigentümlichkeiten der Phantasiebildung, die ihre Entsprechung in bestimmten psychischen Tendenzen finden, den »epischen« Charakter betont[1] und damit die Anregung zum Studium der eigentlichen Epenbildung gegeben. Aber zu den im Material selbst liegenden Schwierigkeiten und den Komplikationen, die jahrhundertelange wissenschaftliche Bemühungen um sein Verständnis hineingebracht hatten, gesellte sich ein Mangel, der besonders den Psychologen abhalten mußte, sein Interesse an dem Problem des Volksepos in fruchtbringender Weise zu vertiefen: Die Handlung des Epos, das wir seiner dichterischen Schönheiten wegen lieben, lag uns stofflich so fern wie ihr Schauplatz räumlich, so daß die zum letzten Verständnis führende Einfühlung nur in den wenigen allgemein-menschlichen Momenten Anhaltspunkte fand, ohne das Detail und den Gesamtaufbau zu durchdringen.

Dieses Defizit hat der Krieg, den griechische Weisheit als den Vater aller Dinge bezeichnet, mit seinen gewaltigen äußeren Umwälzungen und inneren Umwertungen auf einen Schlag ausgeglichen, indem er dem auf individualisierende Kleinarbeit eingestellten Psychologen die heroischen Kämpfe und Völkerbewegungen der Vergangenheit mit ihren urewigen Motiven in intensivstem Miterleben schmerzlich

[1] Der Dichter und das Phantasieren 1908.

nahebrachte. Die Kluft zwischen dem auf Lustgewinn hinzielenden Individuum und der Anpassungen und Verzichte fordernden Gemeinschaft, die sonst Weib, Familie, Stamm und Staat nur unvollkommen verdeckt hatten, war mit einemmal durch den Krieg überbrückt worden, der die individuellen Eigenheiten in weitgehendem Maße verwischte und das durch die primitive Lebensnot verstärkte Gefühl der Zusammengehörigkeit und des Einsseins mächtig anwachsen ließ. So wurde auch eine dem Problem entsprechende Einstellung erreicht, die ermöglichte, das in den großen epischen Schöpfungen vorliegende völkerpsychologische Rätsel mittels der von intensivstem Gemeinschaftsfühlen durchtränkten individualpsychologischen Betrachtungsweise zu erfassen.

Denn es ist durchaus nicht selbstverständlich, daß die unsere Zeit beherrschenden sozialen Bestrebungen und demokratischen Ideen, die im Kriege mächtige Antriebe zu ihrer Realisierung gefunden haben, der Ausfluß eines so intensiven Gemeingefühles sind, wie es die antiken Völker kennzeichnet. Vielmehr erscheinen sie als Reaktion auf die individualistischen Sonderbestrebungen des einzelnen, die von ihm, soweit er sich als Glied der Gemeinschaft fühlen muß, drückend empfunden werden, und zwar in der Form des sozialen Gewissens, das der sich mit der Sozietät vollkommen eins fühlenden Individualität der Antike in dieser Form fremd geblieben war. Das ist auch einer der Gründe, warum die Entstehung eines Volksepos der neueren Zeit, trotz der die Vorbedingung bildenden großen Begebenheiten, versagt geblieben ist. Denn es gehört dazu, abgesehen von dem erinnerten Erleben volkswichtiger Ereignisse, die noch nicht aus dem sagenhaften Dämmern in das geschichtliche Licht des Bewußtseins gerückt sind, eine mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Volkes sich eins wissende Individualität, die beide Seiten der menschlichen Natur, deren Verhältnis die ganze Stellung zur Welt bestimmt, die individualistische und die soziale, in ausgleichender Harmonie vereint, nicht aber sie als Extreme gegeneinander ausspielen muß, um das zur Existenz notwendige Gleichgewicht bewahren zu können. Es ist darum auch kein Zufall, daß die in dunkeln Urzeiten das Schicksal der Kulturmenschheit für Jahrhunderte bestimmenden entscheidenden Ereignisse der dorischen Wanderung, der germanischen Völkerbewegung oder der indischen Stammeskämpfe ihren Niederschlag in epischen Gedichten gefunden haben, die den großen Geschehnissen der neueren Zeit versagt geblieben sind, während die gegenwärtig im vollen Lichte der realistischen Geschichtsauffassung des analytisch-individualisierenden Bewußtseins sich abspielende Kulturkatastrophe ein psychologisches Verständnis der Epenbildung und -entstehung ermöglichte.

Zu dieser besonderen Stellungnahme befähigte neben jener inneren Extension, die das in seine persönlichen Probleme eingesponnene moderne Individuum in einen Strom sozialen Fühlens und Bewußtseins hineinriß, ein Stück komplementärer äußerer Extension,

die den ruhelosen Sinnen für immer die unvergeßliche Anschauung jenes prächtigsten Stückes der Erde einprägte, das im homerischen Kampfepos den Preis des Siegers bildet. Das am heiteren Himmel Italiens und der erhabenen griechischen Landschaft gesättigte Auge des mitteleuropäischen Großstadtmenschen fand an den zitternden Azurtönen der kleinasiatischen Küste für flüchtige Augenblicke einen reizvollen Ruhepunkt, während im Angesichte der »Königin der Städte« wie zu den vom homerischen Dichter besungenen Urzeiten um die lebenswichtige Wasserstraße gekämpft wurde, die Europa mit dem alten Asien verbindet. War es dem in staunendem Schweigen versunkenen Beschauer auch nicht vergönnt, die Trümmerstätte des einstigen Troja und das — heute noch ebenso wie zur Zeit, als der größte Dichter der Menschheit dort geboren wurde — von vollstem Leben pulsierende Handelsstädtchen Smyrna zu besuchen, so hat vielleicht gerade die Unmittelbarkeit der Nähe dieses ersehnten, aber gleich der trojanischen Feste unerreichbaren Zieles mächtiger auf seine Phantasie gewirkt als das, was die Steine doch vielleicht nur gesprochen hätten. Der Blick, der sich an einem kristallklaren Herbstabend vom verwitterten Urwaldfriedhof auf Ejub über das wirklich vergoldete »Goldene Horn«, die unbeschreibliche Silhouette von Stambul und den dahinter liegenden Meeresarm mit den vorgebirgartigen Prinzeninseln bis zur vielgestaltigen Schwelle der uns so entrückten asiatischen Welt öffnet, ließ einen alles Mißgeschick einer vergällten Reiseexpedition so gründlich vergessen, daß der über der Landschaft schwebende Geist der Antike in ungeahnter Weise lebendig wurde. Man begriff plötzlich, daß man eine Stadt lieben könne, lieben um ihrer Schönheit willen, wie eine Frau aus dem Märchen, man begriff allen Streit und Kampf um sie, wenn sie alles in sich vereinigt und mit edler Geste anbietet, was das äußere und innere Leben lebenswert macht.

Mit einem Male fühlte man sich, der Wiener Heimat eng verwachsen und doch entwachsen, jenem gleich leichtlebig-sentimentalen Völkchen der Smyrnioten verwandt, das Musik, Tanz und harmlose Belustigungen mit seinen unvergleichlichen Frauen liebt, die man als die schönsten der Erde bezeichnet hat. Sogleich wußte man, daß nicht zufällig diese beiden aufs tiefste stimmungsverwandten Städte die großen epischen Heldengesänge der Griechen und Germanen hervorgebracht hatten und man gewahrte in schaudernder Verwunderung in seinem Innern ein Mitklingen jener Saiten, das über die Jahrhunderte hinweg die Gegenwart mit den im Gedicht fortlebenden Zeitaltern verknüpft. Wie damals wird auch heute um den Besitz der Brücke nach Asien gekämpft, wie ehemals hat unser Österreich auch heute die aus Osten einbrechenden barbarischen Horden abzuwehren; wie damals reagieren auch heute die Völker auf ihre sinnlose Zerstörungswut mit Reue und Schuldgefühl, das sich vergebens mit diplomatischen Akten und Geheimdokumenten zu rechtfertigen versucht; wie damals entringt sich auch heute ein

einziger ungeheurer Schmerzensschrei der Brust der selbstgequälten Menschheit, wie damals durchzittert die Luft, unter der ewig hochragenden Wölbung des Firmaments, das Jammern der Mütter, das Stöhnen der Verwundeten, wie damals greift uns das namenlose Flüchtlingselend ans Herz, die hoffnungsarme Verzweiflung der von ihrer Scholle losgerissenen Gefangenen und der verlöschende Blick der Sterbenden, der noch einmal zärtlich die Schönheit dieser unheilvollen Welt zu umfassen sucht. Wie damals bewegen uns aber auch die erhebenden Leidenschaften unerhörter Kraftanspannung, erfüllen Stolz und Machtgefühl unser Gemüt, das über allen Jammer hinweg den Triumph der unerschütterlichen Standhaftigkeit des Siegers genießt. Nur mischen sich uns in diese lebenfördernden Energien die freudlos machenden Gefühle des Mitleidens, die dem heroischen Menschen der Vorzeit nur bewußt wurden als Empfindung des Nachleidens, des Bedauerns, das zur erklärenden Rechtfertigung des unwiderruflich Geschehenen im epischen Gesang führte.

Uns aber, den spätgeborenen, mit allen Errungenschaften aber auch mit allen Kümmernissen verflossener Menschenalter belasteten Enkeln ist es aufgetragen, in unserem Innern den Ausgleich für all die widerstrebenden Gemütsregungen zu finden, deren Manifestierung das Schicksal des einzelnen wie der Völker und letzten Endes der Menschheit auch heute so unabänderlich bestimmt, wie es die epischen Dichtungen vergangener Jahrtausende künden, lange bevor wir da waren, ihnen zu lauschen, und noch lange nachdem das aufdringliche Brausen der Gegenwart in unserem müde gewordenen Ohr verklungen sein wird.

Konstantinopel, im September 1916.

I[1].

Das Problem.

> »Noch ist die epische Frage Gegenstand des Streites. Der Psychologie aber gehört hiebei das erste und das letzte Wort.«
> Steinthal.

Diese Worte, die Steinthal, einer der Begründer der Völkerpsychologie, vor einem halben Jahrhundert niedergeschrieben hat,

[1] Die ersten fünf zur Veröffentlichung gelangenden Abschnitte sind Entwürfe aus dem ersten Kriegswinter 1914/15, die zunächst zwei allgemeine Kapitel und drei das homerische Problem einleitende umfassen, denen sich noch zwei weitere die griechische Epenbildung abschließende Hauptabschnitte anreihen sollen. Der Gesamtplan der Arbeit umfaßt noch die Untersuchung des Nibelungenliedes, Ausblicke auf die epischen Dichtungen anderer Völker, eine Betrachtung des Kunstepos sowie der epischen Ausläufer in der dramatischen Dichtung unter den hier entwickelten Gesichtspunkten, die in einem das Wesen des Volksepos charakterisierenden Kapitel eine die Resultate zusammenfassende abschließende Darstellung finden sollen. Die derzeit unzugänglich gewordenen literarischen Quellen sollen später nachgetragen werden.

dürfen heute mehr als jemals volle Geltung beanspruchen. Es ist darum ein Gebot der Pflicht, daß ein neuer Versuch, das Wesen des Volksepos von der psychologischen Seite zu erfassen, daran anknüpft. Der Streit um die epische Frage hat sich, weit entfernt von einer Schlichtung oder Lösung, zu anscheinend unvereinbaren Gegensätzen verschärft; die Psychologie aber ist, seitdem Steinthal ihr das Recht mitzusprechen so mutig erwirkt hatte, nicht mehr zu Worte gekommen. Die zünftige Philologie, die das Gebiet der Epenforschung lange in Beschlag hielt, ließ nur allmählich andere sich ihr unterordnende Wissenszweige zur Mitarbeit zu und wollte sich erst spät bequemen, ihre Gleichberechtigung anzuerkennen. Namentlich waren es die in den Achtzigerjahren von Schliemann begonnenen, von seinem Nachfolger Dörpfeld erfolgreich fortgesetzten und von Evans kretischen Funden gekrönten archäologischen Ausgrabungen in Kleinasien, Griechenland und den Inseln, die durch Aufdeckung einer die realen Grundlagen der griechischen Epenüberlieferung beweisenden alten Kultur eine wesentliche Neuorientierung in den Fragen nach der Geschichte des Epos mit sich brachten und den Gesichtskreis der dabei in Betracht kommenden Forschungen beträchtlich erweiterten. So ist die »epische Frage« heute zu einem Komplex verschiedener Einzelprobleme geworden, um deren Lösung sich Literaturgeschichte und Ästhetik, Sprachwissenschaft und Geschichte, Mythologie und Sagenkunde, Archäologie und Kulturgeschichte gleichmäßig bemühen. Daß diese fortschreitende Spezialisierung der Forschung und ihrer Ergebnisse den Widerstreit der Meinungen zunächst nur verschärfen konnte, darf nicht verwundern, wenngleich die anfangs verächtlich angesehene »Wissenschaft des Spatens« der zersetzenden und in ihren subjektiven Fundamenten vielfach angreifbaren »höheren Kritik« gegenüber schließlich doch ihrem positiven und objektiver Nachprüfung zugänglichen Beweismaterial Achtung und Anerkennung verschafft hat.

Wer heute als Fachgelehrter an die Probleme der Volksepik herantritt, ist durch unbefriedigenden Verlauf und widersprechende Ergebnisse der bisherigen Forschung gewarnt, wie durch seine begrenzte Arbeits- und Fassungskraft gehindert, sich die Aufgabe zu weit zu stecken; und tatsächlich haben die voreiligen Versuche älterer Autoren, die Frage in ihrer Gesamtheit glatt und restlos lösen zu wollen, einer Reihe vorsichtiger, scharf umgrenzter Einzeluntersuchungen Platz gemacht, die nur wieder allzu oft daran leiden, daß sie über den Details das Ganze, dem sie sich einzuordnen haben, aus den Augen verlieren. In dem mit Heftigkeit und Erbitterung geführten Kampf der Meinungen hat man öfter auch über dem persönlichen Bestreben, den Gegner zu widerlegen, das strittige Thema ganz außer acht gelassen und so die Widersprüche durch Isolierung und Übertreibung zur Unvereinbarkeit verschärft. Dem gegenüber gilt es, die Sache selbst ins Auge zu fassen und wieder naiv anschauen zu lernen, wie es der epische Dichter tut. In dieser Hinsicht bietet eine

psychologische Betrachtung des Gegenstandes den Vorteil, daß sie sich direkt an das insoweit fast noch unberührte Material wenden muß, wenngleich sie als letzte Instanz alles menschlichen Wissens eine möglichst umfassende Kenntnis der verschiedenen Probleme und ihrer bisherigen Lösungsvorschläge voraussetzt; auf der anderen Seite gestattet, ja gebietet sie geradezu, die gebahnten Wege der Forschung zu verlassen und selbständig Problemstellungen zu versuchen, die vielleicht wieder zu einer Neugruppierung der für das Verständnis der gesamten altgriechischen Kulturwelt entscheidenden epischen Fragen führen können. Man darf aber keinen Versuch einer umfassenden Lösung des Gesamtproblems erwarten, der gestatten würde, alle auf den Spezialgebieten erwachsenen Schwierigkeiten und Widersprüche zu beseitigen, sondern bloß einen psychologischen Beitrag, der durch das Gestrüpp der verschlungenen Kritik wieder freien Ausblick und Zugang in das Verständnis der Dichtung zu bahnen sucht. Daß dieser selbständige Versuch trotzdem die gesicherten Ergebnisse der verschiedenen Facharbeiten zu berücksichtigen hat und die festgestellten Grundfragen im Rahmen seiner Auffassung Würdigung und womöglich Förderung erfahren sollen, muß natürlich als notwendige Voraussetzung seiner Berechtigung gelten. Sollte es dabei noch gelingen, die bereits gewonnenen, anscheinend unvereinbaren, ja einander aufhebenden Resultate jahrhundertelanger wissenschaftlicher Bemühung zu versöhnen oder einander anzunähern, so ist alles erreicht, was man von einem psychologischen Beitrag zu diesem Thema füglich verlangen kann. Denn es hat sich auch auf anderen Gebieten wiederholt gezeigt, wie durch die sonderbare Art der Menschen, Wissenschaft zu treiben, ihr Fortschritt verzögert wurde und daß eine vorurteilslos die Mitte einhaltende Auffassung, die möglichst viel des Erarbeiteten widerspruchslos unterzubringen vermag, der Wahrheit immer noch am nächsten kommt. Eine solche Basis, an der es bisher für die Epenfrage mangelte, ist aber die Psychologie ihrer Natur nach zu liefern berufen, da sie die Aufgabe hat, die Mannigfaltigkeit und Vielfältigkeit der äußeren Erscheinungen in ihrem Brennpunkt, dem menschlichen Seelenleben, aufzusuchen und von da aus verständlich zu machen. Doch konnte die Schulpsychologie dieser ihrer eigentlichen Hauptaufgabe bisher nur höchst unzureichend gerecht werden, weil sie sich in selbstdarstellerischer Verblendung in der Beschreibung der seelischen Vorgänge erschöpfte und es ihr so an Zugängen und der Methodik gefehlt hat, um auf fremden Wissensgebieten ihr entscheidendes Wort mitzusprechen. Nun aber haben die bald nach Schliemanns Entdeckungen einsetzen den Bemühungen der Psychoanalyse wertvolle, bisher verschollene und verschüttete Reste aus der seelischen Unterwelt zutage gefördert, die uns ebenso bedeutsame, wenn auch noch unvollständige Einblicke in die seelische Entwicklung des Menschen gestatten wie die archäologischen Funde in seine kulturelle Vorzeit. Dieser Vergleich erstreckt sich nicht nur auf die Bloßlegung bisher unbekannten Materials, sondern auch

auf die Technik, die zu seiner Freilegung führt, ebenso wie auf die Verwertung der aufgefundenen Bruchstücke eines längst untergegangenen Lebens. Die Psychoanalyse setzt das Unbewußte, das unter der dünnen Oberflächenschichte verborgen ist, in die ihm zukommende Rolle ein, indem es die einzelnen verschiedenwertigen Bruchstücke zu einem Gesamtbild zusammensetzt und dort aus anderswoher gewonnenen Erfahrungen ergänzt, wo dies auf Grund der gesicherten Kriterien nahegelegt ist. Wenn man der Psychoanalyse so oft vorgeworfen hat, sie arbeite mit unbewiesenen Hypothesen, so legt man dabei einen ihr gar nicht zukommenden Maßstab von Beweisfähigkeit an, der jedem Wissenschaftsgebiet besonders eigen ist. Auch die Archäologie muß sich heuristischer Prinzipien bedienen, die, solange sie sich als brauchbar und aufklärend erweisen, jene feststehenden Gesetzmäßigkeiten vertreten, die auf dem Wege des wissenschaftlichen Suchens erst gefunden werden sollen und durch neu hinzugekommenes Material jederzeit modifiziert werden können. Soviel zur Rechtfertigung der Anwendung psychoanalytischer Gesichtspunkte auf ein Wissensgebiet, das von Haus aus so viel Verwandtes in Weg und Technik mit der »Tiefenpsychologie« gemeinsam hat. Im übrigen ist das, was von analytischer Seite an die Probleme der Volksepik herangebracht werden kann, seiner Natur nach so allgemeiner und durchaus nicht dogmatischer Art, daß die gegen die Methodik vorgebrachten Einwendungen gar nicht daran heranreichen. Die psychoanalytische Denkweise, die sich durch eine weitgehende Toleranz gegen die verschiedenartigsten Anschauungen und die einander widersprechenden Auffassungen auszeichnet, berücksichtigt als obersten Grundsatz die Überdeterminierung aller seelischen Erscheinungen, die in einer dem archäologischen Tatbestand analogen Schichtung des Materials ihr Korrelat hat. Die Anwendung einiger methodischer Gesichtspunkte und gesicherter Ergebnisse der Psychoanalyse auf ein so eminent kompliziertes Produkt, wie es die Volksepen sind, wird also um so weniger zu übertriebenen Schlußfolgerungen verleiten, als die außerpsychologische Epenforschung in ihren bisherigen Resultaten einen festen Rahmen geschaffen hat, innerhalb dessen doch noch so viele Rätsel übrig geblieben sind, daß ein Einsetzen unseres psychologischen Wissens keiner besonderen Rechtfertigung bedarf. — Die folgenden Ausführungen sollen über die Geschichte der Forschung und ihren heutigen unbefriedigenden Stand soweit orientieren, als es für unsere Untersuchung notwendig ist.

* * *

Der Begriff des Volksepos ist verhältnismäßig jungen Datums; er stammt aus der etwas über ein Jahrhundert zurückliegenden Zeit der Romantiker, die ja für deutsche »volksmäßige Kunst« so viel Schätzung und Verständnis hatten, und wurde eigentlich für das nicht lange vorher zum erstenmal vollständig bekannt gewordene

Nibelungenlied geschaffen. Fast alle großen Männer auf dem Gebiete der Nibelungenforschung gehören in den Kreis der Romantik, stehen ihm nahe oder knüpfen an ihn an und ihnen gebührt jedenfalls das Verdienst, eines der großen epischen Probleme aufgeworfen zu haben, das heute noch im wesentlichen ungelöst, wenn auch vielfach berichtigt und geklärt ist.

Die Neigung, gewisse epische Gesänge, die einen zunächst unfaßbaren Unterschied vom Kunstepos aufwiesen und deren Verfasser unbekannt oder den stärksten Zweifeln unterworfen waren, als »Volkspoesie« zu betrachten, beginnt in Deutschland[1] mit Herders Horenaufsatz »Homer, ein Günstling der Zeit« (1795), der damit die in England heimische Auffassung von Homer als einem »Naturdichter« (Blackwell, Wood) weiterführte. Hatten aber die Engländer noch darin die originale Leistung eines hervorragenden Individuums gewürdigt, so vertrat Herder, dessen Zweifel an der Einheit der homerischen Dichtungen nach Haym (II, 597 ff.) bis in die Siebzigerjahre zurückreichen, in seinem im selben Jahre wie Wolfs gleichsinnige »Prolegomena ad Homerum« erschienenen Aufsatz die so verhängnisvoll gewordene Auffassung von der allmählichen Entstehung des homerischen Epos aus der epischen Sage durch die in einer Schule sich vollendende Kunstdichtung. Diese Theorie wurde von der in der Schellingschen, die Schöpferkraft des zu allgemein gefaßten Unbewußten verherrlichenden Kunstlehre befangenen romantischen Dichtern begierig aufgenommen und weitergeführt, während die klassische Schule in der Person von Klopstock, Goethe, Schiller, Wieland, Voss sich gegen eine solche »barbarische« Auffassung von der Entstehung so vollkommener Kunstwerke im Volke sträubte[2]. Hatte man sich doch auf Grund der Tatsache, daß die Überlieferung von der Person des Dichters nichts Sicheres zu berichten wußte, zu der mystischen Annahme versteigen können, das Volk hätte die Gesänge gedichtet oder sie wären im Volke gewissermaßen selbst »zusammengesungen« worden (W. Schlegel, W. Grimm, Müllenhoff, W. Müller). Diesem unfaßbaren Vorgang, der heute noch in sonst kritischen Köpfen spukt (Erhardt), stellten andere Romantiker, namentlich Arnim, Görres, aber auch Goethe die bis jetzt geläufige Ansicht gegenüber, nach der diese Schöpfungen zwar von einem einzelnen Dichter herrühren, aber vermöge besonderer Eigentümlichkeiten vom Volke aufgenommen

[1] Allerdings unterscheiden bereits die Inder das Volksepos (itihâsa) vom Kunstepos (kavya).

[2] Schiller an Goethe: »Übrigens muß einem, wenn man sich in einige Gesänge hineingelesen hat, der Gedanke an eine rhapsodische Aneinanderreihung und von einem verschiedenen Ursprung notwendig barbarisch vorkommen; denn die herrliche Kontinuität und Reziprozität des Ganzen und seiner Teile ist eine seiner wirksamsten Schönheiten.«

Goethe: »Ich bin mehr als jemals von der Einheit und Unteilbarkeit des Gedichtes überzeugt ... Die Ilias erscheint rund und fertig, man mag sagen was man will, daß nichts dazu noch davon weggetan werden kann.«

werden und dabei in mündlicher Überlieferung vielfachen Veränderungen unterliegen.

Was dieser begrifflich derart abgegrenzten »Volkspoesie« die Fähigkeit verleihen sollte, vom Volke so assimiliert zu werden, konnte nur ihre ursprünglich volkstümliche Grundlage sein, die J. Grimm für den lange Zeit auch als Volksschöpfung geltenden Minnesang im Volkslied (nach Görres dem Handwerks- und Wanderlied des späteren Mittelalters) nachwies und die im Volksepos offen zutage liegt. Denn der Stoff des Epos stammt der Hauptsache nach aus der Volkssage, an deren Ausbildung nationale Ereignisse, Überlieferungen und Interessen den stärksten Anteil haben. Aus dem unfaßbaren romantischen Begriff des Volksepos hat sich auf diesem Wege allmählich ein scharf umschriebener Sinn herauskristallisiert, dessen erste und unübertreffliche Formulierung dem um das Verständnis der griechischen Sagenwelt hochverdienten Nietzsch zu verdanken ist. In dem Bemühen, den viel hervorgehobenen Gegensatz von Volksdichtung und Kunstdichtung zu berichtigen, führt er (S. 29) aus: »Der Volksgeist bildet nur die Sage und namentlich die Bilder der Stammeshelden embryonisch, die Heldenlieder aber sind immer Erzeugnisse ausgezeichneter Begabung . . . Das Volk verhält sich zu ihnen als das Empfangende und nicht Volksdichtung ist die richtige Bezeichnung, sondern Volkslied in dem Sinne, daß es von der gemeinsamen eigenen (nicht fremden) Vorzeit erzählend eben Ursprung und Gegenstand auf dem Boden des Volksbewußtseins hat.« Ähnlich hat auch der feinsinnige Rohde das Wesen des Volksepos verstehen wollen, wenn er sagt (38 ff.): »Vor allem muß man sich vorhalten, daß uns in diesen Dichtungen zunächst und unmittelbar doch eben nur der Dichter und seine Genossen entgegentreten. ‚Volksdichtung' ist das homerische Epos nur darum zu nennen, weil es so geartet ist, daß das Volk, das gesamte Volk griechischer Zunge es willig aufnahm und in sein Eigentum verwandeln konnte, nicht weil in irgend einer mystischen Weise das ‚Volk' bei seiner Hervorbringung beteiligt gewesen wäre. Viele Hände sind an den beiden Gedichten tätig gewesen, alle aber in der Richtung und dem Sinne, die ihnen angab nicht das ‚Volk' oder ‚Die Sage', wie man wohl versichern hört, sondern die Gewalt des größten Dichtergenius der Griechen und wohl der Menschheit, und die Überlieferung des festen Verbandes von Meistern und Schülern, der sein Werk bewahrte, verbreitete, fortführte und nachahmte.« — Ebenso sind auch für Niese die großen Epen weder vom Volk, noch für das Volk geschaffen. Und im gleichen Sinne hat sich noch in jüngster Zeit Bethe geäußert (S. 5): »Gewiß ist die homerische Poesie keine Volkspoesie, weder vom Volk hervorgebracht oder gesungen, noch für das Volk gedichtet, sondern eine sehr bedachte und fein ausgebildete Kunst, die sich an Vornehme wendet, Könige und Ritter feiert und sich um die kleinen Leute kaum kümmert. Aber man darf im gesunden Widerstreit gegen

jene romantische Vorstellung vom dichtenden Volke auch nicht den Gegensatz zu sehr übertreiben . . . Was sie (die Reichen) sangen, war auch dem Volke verständlich. Und gern hört es allezeit von Königen und erschütternden Ereignissen . . . An Glanz und Herrlichkeit erquickt es sich, die es nicht besitzt, an kühnen Heldentaten begeistert es sich, die es gern tun möchte, an fernen Wundern und Ungeheuern und Gefahren freut es sich, die es nie gesehen.«

An diese einleuchtende Auffassung knüpft aber ein zweites der großen Probleme oder vielmehr eine Reihe von solchen an, die zu den wichtigsten Fragestellungen für das Verständnis des Volksepos führen. Ist das Volksepos weder eine Schöpfung des Volkes, sondern einzelner Individuen, noch zunächst für das Volk bestimmt, vielmehr — wie allgemein anerkannt — für die Fürstenhöfe und also nur der Stoff dasjenige, was auf das Prädikat »volkstümlich« Anspruch erheben darf, so fragt es sich vor allem nach Art und Inhalt dieser im Volke entspringenden Quelle epischer Dichtung. Zu ihrer Erforschung bot das germanische Nationalepos in den ihm vorangehenden und denselben Stoff behandelnden kleineren Liedern vor dem scheinbar ganz unvermittelt und singulär hervortretenden griechischen Epos einen großen Vorteil, der jedoch einer richtigen Erkenntnis insoferne hinderlich war, als er zu voreiligen allgemeinen Schlüssen verleitete, die erst spät durch eingehende Einzeluntersuchungen richtiggestellt werden mußten. Schien es doch auf den ersten Blick, als wäre die nationale Heldensage ursprünglich in einzelnen Liedern oder Romanzen überliefert worden, aus deren Vereinigung dann das verschiedene Sagenkreise zusammenfassende Epos entstanden sei. Diesen Übergang vom abgeschlossenen Heldenlied zum vereinheitlichten Epos dachte man sich entweder im Sinne der jüngeren Romantik als absichtsloses und unbewußtes Zusammenfließen der im Volksmunde umlaufenden stofflich sich berührenden Lieder oder im Sinne der älteren Romantik als bewußte absichtliche Kunstleistung. Als extremster Vertreter dieser zweiten, wissenschaftlich einzig faßbaren Richtung, die der geheimnisvollen Selbstzeugung der epischen Gesänge eine nüchterne Aneinanderreihung — fast möchte man sagen Summierung — der Einzellieder zum Epos gegenüberstellt, muß Karl Lachmann, einer der Begründer der Germanistik, gelten. Seine Annahme, die sich in steter Berührung mit den romantischen Ideen ausgebildet und gewandelt hatte (Körner), gipfelt darin, daß die Zusammenfügung der einzelne Sagenepisoden behandelnden Lieder mechanisch durch einen »Ordner« oder »Sammler« geschehe, der wo es Not tue, die Lücken des Zusammenhanges durch Füllsel stopfe. Danach wären also die alten Lieder ziemlich unverändert in das Epos aufgenommen worden und müßten sich wieder aussondern lassen; eine Arbeit, der sich Lachmann zur Stütze seiner Theorie auch unterzog, ohne aber damit, infolge seiner vorwiegend subjektiven Methode, überzeugend zu wirken. In der heftigen literarischen Fehde für und wider diese »Sammeltheorie«, deren einzelne Phasen heute nur noch

literarhistorisches Interesse beanspruchen können, haben sich die Bedenken, Einwendungen und Widerlegungen so verdichtet, daß eigentlich nur die schon vorher angenommene Bedeutung der Lieder als Stoffquellen der epischen Dichtung übrig blieb und der künstliche Wortstreit zwischen Dichter und Ordner beseitigt wurde durch Einführung eines Bearbeiters oder Umdichters, der letzten Endes auch der von Lachmann vorausgesetzten abschließenden Leistung eines Mannes einen annehmbaren Sinn gab. Hatte sich das rein ästhetische Empfinden, auf das Lachmann sich beim Ansetzen seiner Kritik berufen zu dürfen glaubte, mit Recht gegen seine Mechanisierung der künstlerischen Schöpfung gesträubt, so entzogen sachliche Gründe positiver und negativer Art seiner Auffassung vollends jede Berechtigung. War Lachmann doch gezwungen, innerhalb seiner Einzellieder, die er sich oft genug aus dem vorliegenden Text erst zusammenlesen mußte, jeweils größere oder kleinere Partien auszuscheiden, und die so gewonnenen Teile wieder als Abschnitte eines anderen größeren Ganzen zu betrachten. Heute darf diese in sich selbst widerspruchsvolle Hypothese, die nur das unklare Bild der Volkspoesie nährte, als völlig abgetan gelten, wenngleich damit ihr Verdienst, den Anstoß zu weiteren klärenden Diskussionen gegeben zu haben, nicht geschmälert werden soll. Es hat sich gezeigt, daß Lachmanns Scharfsinn, wie schon J. Grimm treffend erkannt hatte, mit der von vornherein ungerechtfertigten Forderung einer zu großen logischen Vollkommenheit an die Kritik des Epos herangetreten war; denn wie neuerdings Bethe (S. 54) mit Nachdruck wieder betonte, haben wir kein Recht, »ein absolut einheitliches, höchsten Anforderungen der Poesie wie der Logik genügendes Werk von der Ilias oder Odyssee zu erwarten«. Ferner erwiesen sich die herausgeschälten Lieder in vieler Beziehung als grundverschieden von den vorliegenden Volksliedern, mit denen sie identisch sein sollten; ja sie wiesen in sich selbst Widersprüche auf, während sie ja gerade ihres untereinander widersprechenden Inhalts wegen ausgesondert worden waren. Und endlich wies die Epenbildung eine Anzahl von Gesängen auf, die nur als Dichtung für die Zwecke des zusammenhängenden Epos verständlich waren und ihrem Wesen nach gar nie als Einzellieder möglich gewesen sein konnten, deren Abfassung aber auch über den dem »Sammler« zugestandenen Grad von Selbständigkeit weit hinausgehend, die planvolle Bearbeitung eines Dichters voraussetzten. Zudem hatte man in neueren, der Kontrolle zugänglichen Versuchen von begabten und der Volksüberlieferung kundigen Männern, aus einzelnen im Volke umlaufenden Gesängen ein zusammenhängendes Nationalgedicht zu gestalten, den direkten Beweis dafür, daß kein Diaskeuast imstande sein könne, isolierte Lieder zu einer organischen Einheit zu verbinden (Krohn). Die bei aller wissenschaftlichen Schätzung vom poetischen Standpunkt doch nur als höchst künstliche und durchaus nicht populäre Leistungen anzusehenden Unternehmungen von Macpherson, Avenarius, Kreutzwald und Lönnrot, aus

den verstreuten schottischen, russischen, esthnischen, beziehungsweise finnischen Volksliedern ein Ganzes zu gestalten, sprechen allzu deutlich gegen die gänzlich unpsychologische Denkweise Lachmanns.

Mit der allmählichen Untergrabung seiner Annahmen war auch an Stelle des letzten Endes doch unvermittelten Überganges vom Lied zum Epos die Auffassung einer Wesensverschiedenheit dieser beiden Kunstformen angebahnt, die der psychologische Spürsinn Steinthals bereits geahnt hatte und die neuerdings Ker wie nach ihm Heusler in wertvollen Einzeluntersuchungen nachgewiesen haben. Danach ist es zwar unleugbar, daß der Stoff des Liedes sich vielfach mit dem des Epos deckt, aber ebenso sicher ergibt sich aus der Knappheit des Stils und der abgeschlossenen stofflichen Begrenzung, die das Lied kennzeichnen, daß der Übergang zum Epos keineswegs mechanisch erfolgt sein kann, sondern nur organisch, »durch Neuordnung und Durchdringung der alten Stoffe« (Steinthal), wie auch Nietzsch gemeint hatte, oder wie Heusler es ausdrückt, durch »Aufschwellung« verstanden werden kann. Heute steht die Mehrzahl der modernen Forscher auf diesem vermittelnden Standpunkt, wonach die dem Epos um Jahrhunderte vorausliegenden Heldenlieder die Stoffquelle bilden, aus der eine begabte Dichterpersönlichkeit den auf diese Weise im Volke unversiegten Sagenstrom in ein neues einheitliches Bett leitet. Damit wird gleichzeitig betont, daß diese planmäßig vereinheitlichende Leistung in der Hauptsache auch nur das Werk eines hervorragend begabten Menschen sein könne, »der die wesentlichen Werkstücke zu seinem Bau in bereits vorhandenen epischen Gedichten fand und, was er davon verwenden konnte, umarbeitete, bis es sich in das große Werk fügte« (Finsler, S. 33). In ähnlicher Weise hatten bereits Pöhlmann und Rohde den dichterischen Genius Homers gewürdigt und ihnen schließt sich in jüngster Zeit neben Finsler noch Erich Bethe (S. 308) an. Innerhalb des breiten Epenstils bleibt dann, nach Heusler, noch Raum genug für Einschaltung, Fortsetzung, Überarbeitung und Verbindung. Was der Anerkennung dieses scheinbar einfachen Sachverhaltes lange und hartnäckig im Wege gestanden hatte, war die damit gegebene Versuchung gewesen, den epischen Dichter nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalt nach zum Schöpfer des Gedichtes zu machen, wie Aristarch ganz naiv angenommen hatte, aber noch Niese wissenschaftlich zu erweisen suchte. Diese vollständige Negierung eines vom Dichter übernommenen, von ihm unabhängigen Sagengutes, die sich neuestens Mülder wieder zu eigen gemacht hat, geht in der Betonung der individuellen Leistung entschieden zu weit, wenngleich nicht zu übersehen ist, daß diese Auffassung, die im Dichter eine Verkörperung des dichtenden Volkes erblickt und den Inhalt der Dichtung von ihrer Form nicht zu trennen vermag, dem individual-psychologischen Standpunkt am nächsten kommt und ihm die breiteste Anknüpfungsfläche bietet. War man mit dieser Auffassung scheinbar auf den unkritischen Standpunkt des Altertums zurück-

gekommen, für das es keine homerische Frage gegeben hatte, weil es fast übereinstimmend und ohne Widerrede die großen Epen der Ilias und Odyssee für das Werk eines Dichters, des Homer, gehalten hatte, so beruhten im Grunde alle zur Lösung der kritischen Schwierigkeiten aufgestellten Entstehungshypothesen auf der gemeinsamen Voraussetzung, daß der Dichter der trojanischen Vorgänge das Material fertig überkommen hatte. Da aber die moderne Homerkritik dem Dichter nur eine formale Leistung zusprechen zu können glaubte, war sie genötigt, die doch unleugbar vorhandene Einheit der epischen Handlung anstatt in die Dichtung in die Sage zu verlegen, und geriet so neuerdings in die Gefahr, die eigentliche stoffliche Produktion wieder in der geheimnisvollen Volksschöpfung zu verflüchtigen.

Die Möglichkeit zu dieser Verschiebung des Standpunktes lag in dem im Grunde ganz richtigen Empfinden, daß es zu einer solchen gewaltigen Gestaltung, wie es das Volksepos ist, außer einer genialen Persönlichkeit noch anderer Faktoren bedarf. Diese Frage hat gleichfalls Steinthal zuerst psychologisch erfaßt, indem er andere Völker wie die Serben, Finnen, Großrussen, bei denen der Heldengesang heute noch gepflegt wird, zum Vergleich heranzog und sich die Frage vorlegte, warum es bei diesen nicht spontan zur Bildung umfangreicher Volksepen gekommen sei. Er findet die Erklärung darin, daß eine Umdichtung der alten Sage im neuen Stil nur in Jahrhunderten bedeutender allgemeiner Volksumwälzungen vor sich gehe, daß große Wanderungen und Schicksale der Nation zu den wesentlichen Bedingungen für eine große Epik gehören und daß den genannten Völkern zur Epenbildung eben die entsprechenden geschichtlichen Ereignisse gefehlt hätten. An diesen hochbedeutsamen Gesichtspunkt, den schon J. Grimm (1813) in den Worten angedeutet hatte, daß zum Epos eine historische Tat notwendig wäre, von der das Volk lebendig erfüllt sei, daß sich die göttliche Sage daran setzen könne, werden wir anzuknüpfen haben, wenn es sich darum handeln wird, die in diesen Aussprüchen bloß angedeuteten, aber noch völlig ungeklärten Beziehungen des aktuellen historischen Geschehens zum vergangenen in ihrer psychologischen Bedeutung zu würdigen.

Für das germanische Volksepos war zuerst die historische Grundlage und die ihr entsprechende Deutung klar erkannt und formuliert worden vom Geschichtsforscher Johannes v. Müller (1783), der damit eines der epischen Hauptprobleme mit genialem Scharfblick erfaßt hatte. Ihm folgten darin die meisten Romantiker, vornehmlich von der Hagen, W. Grimm und Wilhelm Schlegel, ohne jedoch die Anteile, die Mythus, Geschichte und dichterische Phantasie an der Epengestaltung haben, voneinander sondern zu können, eine Aufgabe, die auch heute noch mangels geeigneter Kriterien die größten Schwierigkeiten bietet und zu deren Überwindung wir eben versuchen wollen, einen psychologischen Beitrag zu liefern. Im ganzen gehört die Ausgestaltung der von J. v. Müller aus-

gesprochenen Idee eines historischen Kerns im Volksepos durch die Romantiker, namentlich die Brüder Grimm und Schlegel, zu den wertvollsten und gesichertsten Ergebnissen der Nibelungenforschung der Romantiker, die sich auch von gewissen euhemeristischen Übertreibungen ⟨Göttling⟩ frei zu halten wußte. Dagegen hat sich auf demselben Gebiet ein anderer verhängnisvoller Irrtum eingeschlichen und festgesetzt, der eine Reihe von Mißverständnissen und überflüssigen Kontroversen heraufbeschwor. Die älteste Geschichte, die dem Volksepos zugrunde liegen sollte, war natürlich nicht in Dokumenten und Quellen überliefert und aus diesen geschöpft, sondern in der Form der Volkssage jahrhundertelang fortgepflanzt worden. Obwohl nun gerade die altdeutschen, altdänischen und eddischen Lieder, die den Nibelungenstoff und die Siegfriedsage behandeln, deutlich zeigen konnten, wie aus dem im Volke lebendigen Sagenschatz bald dies bald jenes Stück in der oder jener Form aufgegriffen wird, die Sage also durchaus nicht mit dem »Volksgesang« identisch sein müsse, beging doch Jakob Grimm und nach ihm viele andere den folgenschweren Irrtum, Sage und gestaltete Sage, d. h. Epos gleichzusetzen, beziehungsweise miteinander zu verwechseln und so die alte sagenhaft eingekleidete Geschichte mit der alten Poesie überhaupt zusammenfallen zu lassen. Daraus erklärt sich auch die irreführende Anschauung, als ob das Epos vom Volke geschaffen wäre, was höchstens für seine davon zunächst unabhängige Vorstufe, die Sagenbildung, in gewissem Sinne zutreffen mag.

Waren so die Romantiker auf Grund des sagenhaften Inhalts im germanischen Nationalepos zur Annahme verleitet worden, das Gedicht selbst sei vom ganzen Volke hervorgebracht, so war gleichzeitig eine von rein äußerlichen und formalen Gesichtspunkten ausgehende Forschungsrichtung zu einer sehr ähnlichen Auffassung von der Entstehung des griechischen Nationalepos gekommen, die das Resultat der Nibelungenforschung von der Mehrzahl der am Epos beteiligten Dichter von einer anderen Seite bedeutend zu stützen schien. Im selben Jahre, aber noch vor Herders Horenaufsatz, waren die die »auflösende« Homerkritik eigentlich begründenden »Prolegomena ad Homerum« ⟨1795⟩ von Friedrich August Wolf erschienen, die — obwohl nicht durchaus originell[1] — doch als der formvollendete Ausdruck des Standpunktes ihres ganzen Zeitalters zu mächtigem Einfluß und hoher Berühmtheit gelangt sind. Wolf war von den zahlreichen Widersprüchen, Unebenheit und Unstimmigkeiten in den homerischen Gedichten, namentlich der Ilias, ausgegangen und hatte damit an die spätere kritische Tradition des Altertums angeknüpft. Während aber die alten Grammatiker die Einheit des Dichters und der ursprünglichen Dichtung stillschweigend voraussetzend, die Unstimmigkeiten auf Einschübe späterer »Interpolatoren« zurückführten und diese richtig zu erkennen und auszumerzen be-

[1] Hatte doch schon d'Aubignac ⟨1715⟩ den gleichen Standpunkt vertreten.

müht waren (durch Athetesen), glaubte Wolf auch die anfängliche Einheit der Dichtung leugnen zu müssen. Gestützt auf die Annahme, daß der Schriftgebrauch im griechischen Altertum viel später aufgekommen sei als die Entstehung der homerischen Gedichte zurückreiche, folgerte Wolf, da die rein gedächtnismäßige Konzeption, Ausführung und Überlieferung so großer Epen unannehmbar schien, daß ursprünglich bloß eine Reihe kürzerer Einzellieder von den Sängern im Gedächtnis entworfen und durch Rhapsodenschulen mündlich weiter verbreitet worden seien. Dabei hätten sie notwendig Veränderungen und Zusätze erfahren, wären dann bei ihrer späteren schriftlichen Fixierung neuerlich mit ausgleichenden, verbessernden und vermehrenden Einschüben versehen und schließlich von einer geschulten Kritik literarisch überarbeitet worden. Die von verschiedenen Verfassern stammenden kleineren Gesänge, aus denen Ilias und Odyssee in dieser Weise entstanden sein sollten, wären also nicht von dem einen Dichter Homer planmäßig vereinigt, sondern die beiden großen Epopöen verdankten ihre Entstehung den fortgesetzten Bemühungen vieler und ihre endgültige Gestaltung wie Fixierung einem fortgeschrittenen Zeitalter, das Wolf, anknüpfend an dahin weisende Überlieferungen des Altertums, in die relativ späte Zeit des athenischen Tyrannen Pisistratus (um 550 v. Chr.) setzte. Aber ebensowenig wie die auf Wolfs Anschauungen fußende Sammeltheorie Lachmanns vermochten sich seine eigenen Aufstellungen von der allmählichen Entstehung der homerischen Gedichte durch einen geschulten Sängerstand vor der fortschreitenden Kritik zu halten, der sie ohnedies allzulange und hartnäckig genug Widerstand geleistet hatten. Nicht dem impulsiven Einspruch unserer klassischen Dichter, von denen sich die meisten ablehnend gegen Wolfs Ansicht verhielten, sondern erst den intensivsten Bemühungen der wissenschaftlichen Kritik ist es gelungen, die Voraussetzungen und Folgerungen der Anschauung von der allmählichen Entstehung der homerischen Gedichte aus der Aödenpoesie zu entkräften, so daß heute sämtliche Aufstellungen Wolfs unhaltbar geworden sind. Zunächst sprechen dagegen alle die Bedenken und Einwendungen, welche die Möglichkeit eines direkten Überganges vom Lied zum Epos in Frage stellen. Zu den bereits angeführten Argumenten tritt hier ein weiteres hinzu. Die in den homerischen Gedichten selbst auftretenden Aöden, in denen man eine Darstellung der zu des Dichters Zeit üblichen Vortragsweise vermutete, tragen den Charakter der vorhomerischen Poesie und zeigen nach Finslers Ausführungen (S. 236) deutlich, daß die Lieder bei Lautenspiel gesungen wurden, während das Epos in kunstvollen Sprechversen abgefaßt ist, die notwendig eine Umformung und Neugestaltung des Stoffes voraussetzen[1]. Außerdem tragen die homerischen Sänger fertige Gedichte vor, sind also von

[1] Ähnlich ist übrigens auch im Nibelungenlied im Gegensatz zum »singen« vom »sagen« (rezitieren) die Rede.

der Periode des bei den Finnen, Serben und Russen nachgewiesenen improvisierenden Heldengesangs, die Wolf noch für die homerischen Gedichte in Anspruch nimmt, bereits weit entfernt. »Die Theorien vom Naturdichter Homer, von der homerischen Volkspoesie sind auf unsere Epen nicht anwendbar . . . Die kunstmäßige Dichtung hat sich lange vor der Entstehung der Ilias des Stoffes gänzlich bemächtigt und sich auch nicht damit begnügt, alte Lieder in Reihe zu stellen und redaktionell zu verbinden« (Finsler, 236). In dieselbe Richtung weist auch der Charakter der homerischen Sprache, die so, wie sie in den Gedichten vorliegt, nie und nirgends vom Volke gesprochen worden sein kann, sondern schon durch ihre Mischung verschiedener, namentlich äolischer und jonischer Elemente sich als eine absichtlich gestaltete konventionelle Kunstsprache, »um nicht zu sagen Schriftsprache« erweist (Bergk, I, 462), »die der Rhapsode selbst erst erlernen mußte« (Wilamowitz, H. U., 292). Auch ein anderes aus der Dialektforschung entlehnte Argument zugunsten einer ursprünglich nur mündlichen Überlieferung der homerischen Gedichte hat sich als haltlos erwiesen. Die epische Sprache läßt, wie zuerst Bentley (1713) bemerkt zu haben scheint, Spuren eines bereits ausgefallenen Lautes, des sogenannten Digamma erkennen, was namentlich Giese und nach ihm andere zu der Meinung verführte, die Gedichte könnten erst zu einer späteren Zeit niedergeschrieben worden sein, als die Jonier bereits aufgehört hatten, das Diagamma zu sprechen. Andernfalls müßte man annehmen, daß zu einer bestimmten Zeit eine höchst unwahrscheinliche Übertragung der beiden großen Gedichte aus einem älteren in einen jüngeren Dialekt erfolgt sei. Demgegenüber wurde von Volkmann (S. 212 ff.) die ebenso berechtigte Wahrscheinlichkeit hervorgehoben, daß das Digamma gleich von vornherein in den homerischen Gedichten nicht mehr bezeichnet war, daß also gerade die Jonier diesen Laut frühzeitig aus ihrer Sprache verschwinden ließen. Die von Giese als unwahrscheinlich supponierte Annahme einer möglichen Übertragung der homerischen Gedichte aus einem älteren Dialekt in eine jüngere Sprachform ist zur Behebung verschiedener dialektischer Schwierigkeiten im Epos später tatsächlich von Fick gemacht worden, der durch Wiederherstellungsversuche nachweisen wollte, daß das ursprünglich in Smyrna lokalisierte äolische Epos zur Zeit, als die Stadt jonisch wurde, nach Chios gewandert und hier Wort für Wort ins Jonische übersetzt worden sei, soweit nicht metrische oder sprachliche Schwierigkeiten die Beibehaltung der alten Formen notwendig machten. Die auf diese Weise entstandene künstliche Mischsprache sei dann die Sprache des späteren Epos geworden. Dürfte man aber aus den Äolismen in der homerischen Sprache auf ein ursprünglich im äolischen Dialekt abgefaßtes Epos schließen, so wäre auch der Schluß gestattet, den Aristarch naiverweise gemacht hatte, auf Grund der Attizismen auch einen attischen Homer anzunehmen, wobei dann wieder die jonischen Bestandteile auf künstlich anti-

kisierende Weise hineingebracht worden sein müßten. Diese mechanischen Erklärungsversuche der unleugbar vorhandenen homerischen Mischsprache sind unbefriedigend geblieben und haben, namentlich seit Wilamowitz' glänzender Widerlegung der Umschrifthypothese, eine andere plausiblere Erklärung gefunden.

Konnte demnach der Anteil der Rhapsoden, die ja zweifellos die homerischen Gedichte jahrhundertelang rezitiert hatten, aus den angeführten Gründen kein so bedeutender und so gearteter sein, wie ihn Wolf für seinen Hypothesenbau voraussetzte, so ergab die kritische Prüfung der in Betracht kommenden Traditionen selbst, daß bei der zweifelhaften und unsicheren Art der rhapsodischen Überlieferung (Volkmann, 127, 136) ein dahinweisender Einfluß auf die vorliegende Gestaltung der homerischen Epen überhaupt nicht nachzuweisen war. Der einzig gelungene Nachweis auf diesem Gebiete jedoch, der Nietzsch zu verdanken ist, entzieht der Wolfschen Annahme vollends den Boden: was nämlich über die Rhapsoden oder speziell die beide großen Epopöen tradierenden Homeriden überliefert ist, bezieht sich auf eine Zeit (kurz vor Solon), wo die homerischen Gedichte längst fertig sein mußten, so daß Wolfs Gleichsetzung der Rhapsoden mit den homerischen Sängern hinfällig war. Was blieb, war die Wahrscheinlichkeit, daß anfangs jeder Dichter seine eigenen Schöpfungen »rhapsodiert« hatte — wie das in unserer Zeit noch Wilhelm Jordan mit seinem Nibelungenepos erfolgreich versuchte — daß später ein eigener Rhapsodenstand auch die Gedichte anderer aus dem Gedächtnis vortrug, daß mit einem Worte Rhapsoden und Homeriden seit alter Zeit nichts weiter waren als gewerbsmäßige Sänger der homerischen Poesie. Ähnlich wie die weitgehende Rolle, die Wolf der Rhapsodenschule zuschreiben wollte, reduzierte sich auch die Bedeutung, die er der pisistratischen Redaktion in seinem System angewiesen hatte, auf ein Minimum. Es ergab sich, daß die für die auflösende Homerkritik grundlegende Voraussetzung von der erstmaligen zusammenfassenden Aufzeichnung der homerischen Gedichte durch Pisistratus hinfällig war, da »Ilias und Odyssee in ihrer Gestalt notorisch älter als Pisistratus« sind (Wilamowitz, H. U., S. 255). Die Anhänger Wolfs einigten sich denn auch bald auf eine vermittelnde Auffassung, wonach die ursprünglich mündlich fortgepflanzten Gedichte doch schon vor der Olympiadenrechnung aufgezeichnet, ihre Einheit aber durch die Rhapsodenvorträge »zersungen« und von Pisistratus nur wieder hergestellt worden sei (Volkmann, S. 205). Die Berechtigung dieser vermittelnden Auffassung werden wir später ebenso zu prüfen haben, wie die davon abweichende Anschauung von Wilamowitz, für den das der pisistratischen Redaktion zugrunde liegende Faktum das Ergebnis eines allmählichen historischen Prozesses und nicht einer einzelnen Person sowie eines bestimmten Zeitpunktes ist.

Zu diesen äußeren Zeugnissen, die gegen die Schöpfung so großer einheitlicher Gedichte durch einen jahrhundertelang in sonder-

bar gleichförmiger Weise fortdichtenden Sängerstand und die endgültige Gestaltung so vollkommener Kunstwerke auf Staatsbeschluß sprachen, gesellten sich innere Gründe von ebenso schwerwiegender Natur, die der anmaßenden höheren Kritik allmählich den Boden entzogen. Über den durch eine allzu scharfsichtige Logik in den Vordergrund gezerrten Widersprüchen und Unebenheiten innerhalb der homerischen Epen konnte doch ihre starke inhaltliche und formale Einheitlichkeit weder übersehen noch geleugnet werden. Nicht nur der unbefangene Leser und noch mehr der naive Hörer fühlten sich von der Gewalt dieser Dichtungen als geschlossener Kunstwerke gepackt, sondern auch die Kritiker selbst brauchten nicht erst von ihren Gegnern darauf hingewiesen werden, daß aller Scharfsinn diese innere Einheitlichkeit nicht zu zersetzen vermochte. Hatte das gesamte Altertum bis auf Aristoteles, ja darüber hinaus bis in die späte Kaiserzeit, trotz eingehender kritischer, ästhetischer und sprachlicher Studien der Gedichte — abgesehen von den Interpolationen — keinen Zweifel an der Einheitlichkeit der Form und des Verfassers geäußert, so mußte Wolf, der Begründer der auflösenden Homerkritik, selbst gestehen, »daß es auch für ihn Zeiten gebe, wo er die historischen Gründe vergessend, in alter Weise den Homer lesen und sich in den reichen Strom dieser wunderbaren Poesie vertiefen könne, wobei ihm, von geringfügigen Interpolationen abgesehen, alles wie aus einem Gusse und echt homerisch vorkomme« (Volkmann, S. 69). In den Briefen an Heyne verweist Wolf darauf, »wie gleich und ununterbrochen der Faden der Begebenheiten und Handlungen im ganzen beider Werke fortgeht«. Für den ganzen Homer waren noch eingetreten Gladstone (1868), Hermann Grimm und mit besonderem Nachdruck K. Fr. Hermann, der in seinen Vorlesungen über Kultur (I, 92) ausführt: »Abgesehen von den Interpolationen liegt sowohl der Verknüpfung im ganzen als den Gleichnissen so echter Dichtergeist zugrunde, daß auch die zahlreichen Diskrepanzen im einzelnen uns nicht an dem dichterischen Berufe und der großen Persönlichkeit des Mannes irre machen dürfen, der in der Ilias zugleich die hervorragendsten Erinnerungen seines Stammes zur Einheit eines lebensvollen Gemäldes verschmolz und den Anstoß zur ähnlichen Behandlung aller übrigen Sagen des griechischen Volkes mit der vollen Freiheit der dichterischen Phantasie gab.« — Von neueren Stimmen ist besonders die jüngste von Erich Bethe zu erwähnen, der in Ilias und Odyssee unteilbare Einheiten sieht, in denen ein planvoller Künstlerwille waltet. »In einem einzigen Zuge geht die Ilias wie die Odyssee dahin, ohne Pause und ohne Abschnitt vom ersten bis zum letzten Verse. Kein Teil, der nicht irgend einen Bezug auf die vorhergehenden hätte, der nicht ohne diese unverständlich bliebe, kaum eine Stelle, die nicht auch äußerlich durch irgend eine Wendung, wenn auch nur durch eine Partikel, mit den vorhergehenden verknüpft wäre« (S. 11).

Um die in solchen Äußerungen zugestandene — durch das gewichtige Urteil der allermeisten und besten Autoren heute wieder

allgemein anerkannte — hohe künstlerische Einheit der homerischen Gesänge mit den von der Kritik mit Recht gerügten störenden Elementen in Einklang zu bringen, bildete man die bereits von Wolf angedeutete »Erweiterungstheorie« aus, der zufolge ein ursprünglich vorhandener einheitlicher Kern, die sogenannte »Urilias« oder »Urodyssee« — die den Zorn des Achilleus, beziehungsweise die Heimkehr des Odysseus zum Inhalt hatten — in stetiger Erweiterung zu dem endgültigen Umfang angewachsen sei. Diese Auffassung, die zuerst von Gottfried Herrmann ausgesprochen und von zahlreichen anderen Autoren vertreten, aber auch in der verschiedensten Weise, namentlich für die geschlossenere Form der Odyssee, modifiziert worden war (Kirchhoff, Wilamowitz), hatte bereits Grimm für das Nibelungenlied anzunehmen sich genötigt gesehen, indem er aus der Einheit der Fabel folgerte, daß neben den Einzelliedern auch schon ein umfassenderes Gedicht bestanden haben müsse. »Nimmermehr — meint er — würde das Lied, wenn es bloß aus einzelnen Teilen zusammengesetzt wäre, eine solche Einheit der Fabel, ein solches Gleichmaß der ebenmäßigen Ausdehnung erlangt haben.« Im Streit um die verschiedenen Spielarten dieser vermittelnden Anschauung wichen schließlich die »Interpolationsfanatiker«, denen die Gedichte in lauter Flickwerk zerfielen, der gleichfalls auf einem extremen Standpunkt gelandeten Erweiterungstheorie, die in einer Art von Selbstdarstellung den ursprünglichen »Kern« immer mehr anschwellend und die Zudichtungen verringernd, auf die Ausschälung einer Urdichtung verzichten mußte und sich mit der Annahme begnügte, daß die Gedichte die letzte Phase einer lange währenden poetischen Behandlung des Stoffes repräsentieren. Und da auch die Versuche, mehrere solcher größerer Urepen auszuschälen — die man sich jetzt an Stelle der kleineren Lieder dachte — durch die einander widersprechenden Ergebnisse dieser oft erstaunlich kühnen »Quellenforschung« (z. B. Seeck) ad absurdum geführt worden waren, sah man endlich ein, »daß sich überhaupt keine Veranlassung biete, eine solche Ausscheidung zu unternehmen (Belzner, II, 244). Denn letzten Endes erweisen sich Liedertheorie und Erweiterungstheorie doch nur als unwesentliche Modifikationen der unitarischen Auffassung, indem nur einmal die einheitliche Leistung ans Ende, das anderemal an den Anfang versetzt wird. Namentlich an der von höchstem Kunstverstand zeugenden Odyssee hat sich die Homerkritik zu Tode gelaufen. Konnte doch eine Autorität auf diesem Gebiet erklären, daß die ganzen homerischen Fragen nicht möglich gewesen wären, wenn uns das Altertum nur dieses eine Gedicht von Homer überliefert hätte.

Aber auch in der Wertung der nicht wegzuleugnenden Widersprüche und Diskrepanzen, von denen die Kritik der Alten wie auch Wolf ausgegangen war, machte sich allmählich eine mildere und verständigere Auffassung geltend. An Stelle der früheren Bemühungen, diese scheinbaren Mängel durch Streichungen und Kommentierung zu

beseitigen, war die Forderung getreten, ihre Herkunft zu erklären, die zur Annahme der besprochenen Theorien vom Volksepos geführt hatte. Dem Bestreben einzelner Kritiker, an der Aufspürung solcher schwachen Stellen ihren Scharfsinn zu üben, traten ästhetische und psychologische Würdigungen entgegen, die vielfach zeigten, daß der Dichter seinen Richtern weit überlegen war und entweder psychologisch fein motiviert oder künstlerisch unbekümmert gestaltet hatte, wo ein unverständiger Interpret nüchterne und greifbare Ausführlichkeit erwartete. So konnte es noch im Altertum dazu kommen, daß man, durch mangelhaftes Verständnis des Textes veranlaßt, die Dichtung zu verbessern suchte, auf diese Weise aber erst recht Schwierigkeiten und Unklarheiten hineinbrachte, wie schon der in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts in Alexandria wirkende Aristarch, in vielen Punkten der direkte Vorläufer moderner Anschauungen, erkannt hatte. Sieht man von solch superkluger Schnüffelei nach Widersprüchen und von ihrer auf dem Boden der verschiedenen Volksepen-Theorien erwachsenen Überschätzung ab, so bleiben vereinzelte kleine Diskrepanzen in Ort, Zeit und Nebenumständen übrig, die dem Hörer noch weniger als dem Leser auffallen (Christ, S. 25; Volkmann, 153) und als Ausgangspunkt für die oft zu kühnen Schlüssen führende höhere Kritik absolut nicht ausreichen. So erklärt es sich, daß die von den meisten Theorien geforderten Voraussetzungen und Annahmen viel weniger akzeptabel scheinen als die Schwierigkeiten, die sie erklären wollen und über die man sich mit einfacheren Auskunftsmitteln hinwegsetzen könnte, wenn man nicht auf den Erweis bestimmter Theorien ausginge. Dem Ansturm der gelehrten Kritik gegenüber hat man sich erst spät besonnen, daß auch Kunstdichtungen, bei denen die Einheit des Verfassers außer Zweifel steht, von Widersprüchen durchaus nicht frei sind. Goethes »Faust«, an den Lehrs zuerst die Homerforscher erinnerte, mag vielleicht als singuläre Erscheinung nichts beweisen, obwohl gerade diese Dichtung mit ihrer sich über Jahrzehnte erstreckenden Ausarbeitung dem supponierten Vorgang der Epenbildung am nächsten kommt. Aber auch Goethe selbst hat in den Gesprächen mit Eckermann (18. April 1827) auf Widersprüche bei Shakespeare hingewiesen, was Düntzer dann weiter ausführte. Schiller, dessen berühmtes Versehen im »Don Carlos« (II, 4 und IV/5) mit dem Brief der Königin bekannt ist, hat Goethen ähnlich grobe Verstöße in »Wilhelm Meister« und »Faust« nachgewiesen. Aber auch in den epischen Kunstdichtungen älterer und neuerer Zeit finden sich zahllose Widersprüche, die man mit der Autorschaft eines einzelnen Dichters in Einklang zu bringen hat. Mag auch Lachmanns Behauptung richtig sein, daß Wolframs »Parzifal« trotz seines großen Umfangs keine derartigen Mängel aufweise, so hat doch Zarncke mit Recht geltend gemacht, daß sich bei anderen gleichzeitigen höfischen Epikern viel ärgere und viel gehäuftere Unregelmäßigkeiten finden als im Nibelungenlied. Daß auch bei Virgil Chronologie und

Nautik nicht durchwegs einer scharfen Prüfung standhalten, hat bereits Wood (255 f.) bemerkt und nach ihm Volkmann für andere Punkte ausgeführt, während Wilamowitz den zweiten Gesang der Aneïs als ein »Einzelgedicht« charakterisiert, dessen Fugen so gut klaffen, wie im Homer (S. 117). Einer der schwersten Verstöße dieser Art im Homer, das Wiederauftreten des (V, 575) getöteten Paphlagonierkönigs in einem späteren Gesange (18, 658), das man am allerwenigsten einem planvoll gestaltenden Dichter zuschreiben zu können glaubte, findet sich nach einem Hinweis von Christ (3. Aufl., S. 39, A. 1, siehe auch Drerup, S. 14) gleichfalls in Ariostos »Rasendem Roland« (18, 45 mit 40, 73 und 41, 6) wie auch in Thakarays »New comes«. Auch in Cervantes »Don Quichote«, der so viel Widersprüche enthalten soll wie Ilias, Odyssee und Aeneide zusammengenommen, findet sich ein ähnliches Versehen, indem der Dichter den Sancho Pansa seinen Esel verlieren, ihn aber bald darauf mit seinem unzertrennlichen Tier wieder auftreten läßt. Derartige Verstöße hat man dann bei Milton, Walter Scott und Lukian aufgestöbert und dem Dichter der Göttlichen Komödie hat Volkmann gar eine eigene dahin gehende Abhandlung gewidmet, in der er überhaupt bezweifelt, daß größere epische Dichtungen ohne derartige Mängel existierten. Neuestens haben noch Jellinek und Krauß eingehend »über Widersprüche in Kunstdichtungen« gehandelt, woran sich eine größere Polemik (mit Niejahr im Euphorion, Bd. III—V, 1896—1898) schloß.

In einer wertvollen Untersuchung hat dann Rothe gezeigt, daß Widersprüche in der Dichtung zunächst nicht zur Annahme verschiedener Verfasser berechtigen, sondern sich aus den vorherrschenden künstlerischen Motiven erklären, die auf den poetischen Effekt und nicht auf logische Tadellosigkeit zielen. Daran schließen sich die leider erst in jüngster Zeit hervorgetretenen lehrreichen Versuche, aus den homerischen Gedichten selbst Gesetze des epischen Stils abzuleiten, deren genaue Kenntnis die unerläßliche Vorbedingung für jede Art von berechtigter Kritik sein müßte. Hieher gehört vor allem die von Cauer betonte bewußte oder infolge mangelhafter technischer Mittel verschuldete Verletzung der logischen Perspektive durch Überwiegen der Anschaulichkeit; ferner die Detailuntersuchungen von Zielinski »Über die Darstellung gleichzeitiger Vorgänge bei Homer« (1903) und von Hedwig Jordan über den »Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias« (1904), die beide das Studium der epischen Technik unter der Voraussetzung des hohen Alters der Gedichte weitergeführt haben, in denen — ähnlich wie in der primitiven ägyptischen Malerei — die Gesetze der Perspektive und anderer technischer Darstellungsmittel noch nicht voll ausgebildet sein sollen. So kenne der homerische Dichter keine rückgreifende Parallelschilderung, sondern nur zeitliches Nacheinander, das er nicht bloß so geschildert habe, sondern von dem er auch selbst zu glauben scheine, daß es nicht gleichzeitig, sondern nacheinander geschehen sei

⟨Mülder, Homerkritik, S. 1039⟩. Diese Gesichtspunkte zusammenfassend konnte Finsler ⟨S. 494⟩ feststellen, daß alles Sachliche dem poetischen Bedürfnis untergeordnet sei. Im gleichen Sinne bewegt sich die dem dichterischen Standpunkt in weitgehendem Maße Rechnung tragende Untersuchung von Belzner, deren Bedeutung wir später ebenso zu würdigen haben werden, wie Mülders wertvolle Betonung, um nicht zu sagen Überschätzung, der dichterischen Tendenzen und Intentionen.

Unter den Unstimmigkeiten, von denen auch die Schöpfungen unbezweifelbarer dichterischer Individualitäten nicht ganz freizusprechen sind, scheinen die anachronistischen eine besondere Bedeutung für das Epos zu haben. Namentlich an eines der hiehergehörigen Probleme hat sich seit Wolf eine weitläufige prinzipiell wichtige Diskussion geschlossen. Wolf hatte bekanntlich seine ganze Theorie von der rhapsodischen Überlieferung und späten Fixierung der homerischen Gedichte auf die Annahme einer weit jüngeren Datierung des Schriftgebrauchs im griechischen Altertum aufgebaut als mit der ursprünglich schriftlichen Aufzeichnung der Gedichte, die man bis dahin stillschweigend vorausgesetzt hatte, vereinbar war. Seine mit ebensoviel Scharfsinn und Gelehrsamkeit vorgebrachten wie erfolgreich bekämpften ⟨Hug, Kreuser⟩ und von Nietzsch widerlegten Argumente haben heute nur noch historisches Interesse, da ihnen durch die Ergebnisse der archäologischen Forschungen der Boden völlig entzogen wurde. Wir wissen heute mit Sicherheit, daß den Griechen die Schreibkunst lange vor dem homerischen Zeitalter bekannt war und Wolfs zutreffende Voraussetzung, daß so umfangreiche Epen ohne Niederschrift nicht ausgeführt werden konnten, vermag nun selbst gegen seinen Schluß von der späten Endgestaltung der homerischen Gedichte zu zeugen. Damit ist aber das Problem der Schrift — wie auch der damit zusammenhängenden pisistratischen Redaktion — für die homerische Frage nicht erledigt, wenn auch in ein wesentlich anderes Licht gerückt. Die bei den Ausgrabungen zutage getretenen und bis ins zweite vorchristliche Jahrtausend zurückreichenden Inschriften sind ziemlich spärlich, zeigen ferner keine Silben-, sondern eine Bilderschrift, die noch der Entzifferung harrt, und sind endlich, wie die ganze minoische Kultur, der sie angehören, vorgriechisch. Zudem folgt, wie Wolf seinerzeit richtig hervorgehoben hatte, aus der Kenntnis eines Schriftsystems in früher Zeit noch nicht dessen allgemeiner Gebrauch oder gar die Verwendung zur Herstellung so umfangreicher Schriftwerke wie es Ilias und Odyssee sind. Immerhin läßt sich einwandfrei feststellen, daß zur homerischen Zeit die griechische Buchstabenschrift bereits bekannt und namentlich in den kleinasiatischen Kolonien, wohin die Entstehung der Gedichte nunmehr mit Sicherheit verlegt werden darf, in Gebrauch stand. Die Griechen entlehnten ihr Alphabet wahrscheinlich schon im zehnten Jahrhundert von den Phönikern, indem sie die Silbenschrift in eine Buchstabenschrift umwandelten und selbst einige Zeichen ⟨wie das Chi⟩ hinzufügten.

Da dies, wie Meyer (S. 380) ausführt, nach der Zeit der Auswanderung der Äoler aus Thessalien erfolgte, welche die bereits um einzelne Zeichen vermehrte Schrift nach Kleinasien hinübernahmen, so muß dieser Vorgang spätestens ins achte Jahrhundert verlegt werden. Gerock hat nachgewiesen, daß das jonische Alphabet um 800, vielleicht schon um 850 erfunden worden ist und aufgefundene Inschriften in griechischen Schriftzeichen gehen bis in den Anfang des achten Jahrhunderts hinauf. Reichen also auch die ältesten uns bekannt gewordenen Denkmäler griechischen Schriftgebrauches nicht so weit zurück, daß sie für den Zeitpunkt der Rezeption der Schrift entscheidend wären, so haben wir doch aus dem achten Jahrhundert in der Aufzeichnung der ersten olympischen Sieger (776) ein altes Beispiel für den öffentlichen Schriftgebrauch, während vom Beginn der Olympiadenrechnung sich positive Zeugnisse auch für den literarischen Gebrauch der Schrift in Menge finden (Kreuser, Volkmann). Jedenfalls konnte sich der Dichter des griechischen Nationalepos der zumindest im öffentlichen Dienste bereits verwendeten Schrift bedienen. Daß er es auch wirklich getan habe, ist natürlich positiv nicht zu erweisen, aber es spricht nichts dagegen, vielmehr kommt zu den inneren Gründen noch die gesamte Tradition des Altertums, der die ursprünglich schriftliche Abfassung der Gedichte als ausgemacht galt (Schmitz, Gesch. Gr. 1859, S. 57). Für rein literarische Zwecke hat die Schrift gewiß erst später Bedeutung gewonnen, denn die Literatur lebt — wie Meyer (II, 384) richtig bemerkt — im mündlichen Vortrag, gleichgültig ob der Sänger seinen Text, wenn er ihn lernt, aufgezeichnet hat oder nicht. Da uns aber von den vorhomerischen Dichtungen, die zweifellos vorauszusetzen sind, nichts überliefert ist, konnte man die homerischen Gedichte als die ersten griechischen Schriftwerke und damit als die ältesten Sprachdenkmäler Europas bezeichnen, ob sie nun wirklich, wie Rohde meint, die ersten überhaupt der Aufzeichnung wert befundenen Erzeugnisse des griechischen Geistes sind oder ob uns nur die vor ihnen liegenden verloren gegangen sind. Ihre Fixierung haben wir wohl den damals allein des Schreibens kundigen Sängern, die zugleich Lehrer waren, zu verdanken, und diese werden sich ihrer Kunst in solchem Ausmaß auch nur zur Unterstützung des Gedächtnisses und nicht im Interesse eines der damaligen Zeit natürlich fremden Lesepublikums bedient haben. So scheinen also die homerischen Epen nicht nur aus äußeren Gründen den Gebrauch der Schrift vorauszusetzen, sondern geradezu mit einem entscheidenden Fortschritt im Schriftgebrauch aufs engste verknüpft zu sein. Dieser Eindruck wird verstärkt durch eine beachtenswerte Parallele am deutschen Volksepos, von dem die große Anzahl bekannt gewordener Handschriften (zehn Fassungen), sämtlich aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert stammen, aus einer Zeit also, in der nach J. Grimms Bemerkung die deutsche Schrift aufkam und wo auch die Laien begannen, sich der Fertigkeit des Lesens und Schreibens

zu bemächtigen (Muth-Nagl, 357). Diesem anscheinend weiter reichenden kulturgeschichtlichen Zusammenhang der Schriftverbreitung mit der Epenbildung, auf den Otfried Müller schon aufmerksam gemacht hatte, wollen wir in einem späteren Abschnitt nachgehen.

Für die homerischen Gedichte selbst hat aber die Schriftfrage mit Entkräftung der Wolfschen Hypothese eine ganz andere Bedeutung gewonnen. Eines der Hauptargumente Wolfs war der Hinweis gewesen, daß die Epen selbst keine Kenntnis der Schrift verrieten, die folglich der Zeit, in der sie entstanden waren, unbekannt sein mußte. Abgesehen nun davon, daß ein solcher Schluß ex silentio immer bedenklich bleibt und Bergk (264) mit Recht daran erinnern durfte, daß auch Virgil die Schreibkunst nicht erwähne, obwohl er sein Gedicht eigenhändig niederschrieb, kann man Wolfs gekünstelten Beweisgründen auch an sich keinen Wert mehr beilegen, obwohl das Tatsächliche der zugrundelie genden Beobachtung nicht zu bestreiten ist. Wolf meinte, die einzigen zwei Stellen in der Ilias, aus denen man auf Kenntnis des Schriftgebrauchs schließen könnte, seien nicht beweisend, da an der einen Stelle (VII, 175 ff.) nicht von lesbaren Buchstaben, sondern nur von eingekratzten Zeichen zur Losentscheidung die Rede wäre, weshalb ihre Agnoszierung auch nicht durch den Herold erfolge, sondern die Lose jedem einzelnen Helden selbst vorgewiesen würden; aus der andern Stelle (VI, 168 ff.), wo Proitos den Bellerophontes mit einem verderblichen »Uriasbrief« zu seinem Gastfreund sendet, hätte man aus den in ein gefaltetes Täfelchen geritzten »unheilvollen Zeichen« mit Unrecht auf einen Brief geschlossen, da es sich nur um geheime, der Bilderschrift nahestehende Runen handle. Obwohl nun an der ersten Stelle die Worte *γραφειν* und *γιγνοσκειν* gebraucht werden, müssen sie doch nicht »lesen« und »schreiben« bedeuten, da diese Ausdrücke bekanntlich von primitiveren Tätigkeiten herstammen (das englische write = reißen = ritzen und unser lesen aus auflesen = zusammennehmen der Buchenstäbe). Die gleiche Auslegung könnte für die »Zeichen« an der zweiten Stelle gelten und würde hier unterstützt durch den Hinweis Wolfs, daß es sich um zwischen Verwandten verabredete Geheimzeichen gehandelt habe, die dem Überbringer unbekannt sein sollten. Da nun aber auch diese Annahme äußere Schwierigkeiten vernachlässigte und dem alten Märchenmotiv fremd schien, lag für die moderne Homerforschung, die an der Verbreitung der Buchstabenschrift zur Zeit des Dichters nicht mehr zweifeln konnte, auch kein Anlaß vor, die Bedeutung dieser Stelle durch sophistische Interpretationskünste zum Beweis für den späten Gebrauch der Schrift zu stempeln. Anderseits wird man wieder durch die dunkle und knappe Art der Darstellungs- und Ausdrucksweise davor gewarnt, dem Dichter den Gedanken an einen regelrechten Brief im landläufigen Sinn unterzulegen und kann aus seinen Worten höchstens eine, der Form nach jedenfalls primitive »schriftliche« Verständigung entnehmen. Wenn nun aber Homer selbst der Schrift kundig und mit ihrem Gebrauch

vertraut war, so mußte es auffallen, daß er bei seiner eingehenden und liebevollen Schilderung selbst der geringfügigsten alltäglichen Tätigkeiten des Menschen, dieser damals doch für die große Masse neuen und für den jonischen Adel, als Pfleger der Schrift, schmeichelhaften Fertigkeit keine ausdrückliche Erwähnung tut. Es blieb nur die Annahme übrig, daß der Dichter bestrebt sei, die Zeit der Handlung als eine sehr alte hinzustellen, in der die Schrift noch nicht bekannt war, daß er mit einem Worte bewußt archäisiere. Schon Aristarch hatte, durch den Vergleich mit den Tragikern angeregt, die besondere Sorgfalt betont, mit der Homer Anachronismen vermeide und scharf zwischen dem des Schreibens kundigen Dichter und den Helden unterschieden, denen diese Kunst fremd sei; dann hatte Herder darauf hingedeutet, daß die Epen bewußt eine Vorwelt schilderten und von neueren Autoren haben namentlich Meyer, Rohde und Wilamowitz ⟨H. U., S. 291 ff.⟩ stark betont, wie der Dichter mit voller Absicht die Sitten der Heroen von denen seiner Zeit scheide und bewußt eine große Vergangenheit in idealem Bilde festhalte. Als Beweis dafür gesellte sich zum Ignorieren der Schrift die Vernachlässigung der Reit- und Kochkunst, wie sie in Jonien zur Zeit des Dichters bereits geübt wurde und gewisse geographische und politische Voraussetzungen, welche die Folgen der dorischen Wanderung unberücksichtigt ließen. Aber neben diesem im großen erfolgreich festgehaltenen Streben nach Altertümlichkeit, war eine Unzahl kleiner Züge nicht zu übersehen, die aus der den Dichter umgebenden Gegenwart in das Bild eingedrungen waren und sich besonders in den die Erzählung unterbrechenden Gleichnissen an die Oberfläche drängen. Hier ißt man Fische und gekochtes Fleisch, kennt die Reitkunst, die Trompete und andere für das heroische Zeitalter anachronistischen Dinge mehr. Nötigten nun diese Züge um so sicherer, den Dichter in ein fortgeschritteneres Zeitalter hinabzurücken und ihm stark archäisierende Tendenzen zuzusprechen, so zeigte sich doch bald, welche Schwierigkeiten, aber auch welche Bedeutung für Verständnis und Bildung des Epos solche zeitliche Betrachtung bieten könne. Denn nicht nur in den Gleichnissen dringen, wie leicht begreiflich, anachronistische Züge in die ideale Heroenwelt ein, sondern auch in der vom Dichter kunstvoll festgehaltenen epischen Kultur mutet vieles so »modern« an, daß man statt der antikisierenden Tendenz lieber ein Prinzip des durchgreifenden Modernisierens bei Gestaltung des alten epischen Stoffes angenommen hat. Die Wirkung dieses Prinzips hat man früher und nachdrücklicher betont, weil sie auffälliger war und bereits die älteren Romantiker, die ja überall bewußte dichterische Absichten witterten, haben nach W. Schlegels Vorgang die im Nibelungenlied zutage tretenden Anachronismen als »wissentlich und mit vollem Bedacht« an den Stoff herangebrachte Form des Dichters angesehen, der unbedenklich die Sitten seiner eigenen Zeit in die Vorzeit übertrage. Und auch Goethe vertritt, wohl aus

eigener Erfahrung schöpfend, die umfassende Bedeutung dieses Vorgangs bei der Dichtung, wenn er sagt: »Alle Vergangenheit, die wir hervorrufen, muß eine höhere Bildung, als es hatte, dem Altertümlichen zugestehen. Die Ilias und Odyssee, die sämtlichen Tragiker und, was von wahrer Poesie übrig geblieben ist, lebt und atmet nur in Anachronismen.« Neuestens hat Mülder ausgeführt, daß dem homerischen Dichter »das Modernisieren wichtiger gewesen wäre, als das Antikisieren« (16), wobei er sich gleichfalls auf das in dem Punkt deutlichere Vorbild des Nibelungenliedes beruft und gewisse Widersprüche und Unstimmigkeiten der Epen auf diese nur teilweise gelungene Umformung zurückführt. Ja Belzner findet sogar (I_1, 162), daß »der weitaus überwiegende Bestand dieser idealen Mischkultur der Zeit der Blüte des jonischen Epos selbst entstammt (= ‚homerische Kultur') und vom Dichter in die geschilderte epische Zeit wohl mangels anderweitiger Kenntnis (und nicht wie Cauer meinte, infolge mangelnder Abstraktionsfähigkeit) übertragen wurde«.

Zu diesen modernen Zügen gehört nach Finsler die Schilderung des jonischen Adelsstaates mit der höfischen Sitte und aristokratischen Gesellschaftsordnung wie auch dem erblichen Archonat der historischen Zeit, das als Wiederspiegelung der Zustände, wie sie zur Zeit des Dichters herrschten, angesehen worden ist. Ferner gehört hieher nach Mülder (S. 88 ff.) die Art, wie der Dichter sich das zu gemeinsamem Unternehmen vereinigte europäische Griechenheer nach dem Vorbilde seiner Zeit in größere, politisch geeinigte Landschaften zerfallend denkt, während er zu Anführern ihrer Kontingente die aus seinen Vorlagen stammenden sagenhaften Helden und zu deren Gefolgschaft die ganz unbestimmte vorgeschichtliche Bevölkerung jener von ihm mit neuzeitlichen Namen aufgeführten Kantone macht. Da man jedoch die jeweilige Stellung der epischen Schilderung zu diesen zeitlichen Momenten durch keine anderen als die aus dem Epos selbst zu gewinnenden Kriterien bestimmen konnte, ergaben sich vielfach Schwierigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, ob man es mit alter oder neuer Anschauung, d. h. mit Antikisierung oder Modernisierung zu tun habe. »Bei Betrachtung der Kulturverhältnisse, der Göttererscheinungen, auch auf sprachlichem Gebiete, ist es uns vorgekommen, daß derselbe irgendwie vom gewöhnlichen abweichende Zug von einigen für altertümlich, von andern für das Zeugnis einer späteren Entwicklungsstufe gehalten wurde.« ($Cauer^2$, 521 ff.) So hat man gestritten, ob die Handlungsweise der Penelope den Freiern gegenüber auf der frivolen Erfindung eines späten Homeriden beruhe oder Ausdruck uralter Rechtsanschauung sei (Cauer), hat Streitwagen und eiserne Waffen bald für moderne Eindringlinge, bald für Antiquitäten gehalten.

Wie dem nun auch sein mag, jedenfalls setzt die Annahme antikisierender und modernisierender Tendenzen die Persönlichkeit eines Dichters voraus, der von seinem aktuellen Standpunkte aus

altüberlieferten Stoff darzustellen unternimmt. Um nun diese unausweichliche Folgerung mit der Tatsache der epischen »Mischkultur« in Einklang zu bringen, griff man zu der Auskunft, diesen Dichter selbst an die Grenze der beiden in seinem Werk abgespiegelten Zeitalter zu versetzen, eine Annahme, die bereits Fr. Th. Vischer vom ästhetischen Standpunkt in den Worten ausgesprochen hatte, daß »keinem andern Volke das Glück geworden sei wie den Griechen, ihr Nationalepos zu vollenden in dem Momente, da eben die naive Poesie die Vorteile der Kunst in sich aufnimmt und die Kunstpoesie den ganzen Vorteil der Naivität genießt«. Von Homerforschern, die diesen Standpunkt zum Verständnis disparater epischer Inhalte verwerteten, ist vor allem Rohde zu nennen, der meint: »In Wahrheit stehen die homerischen Dichtungen auf der Grenzscheide einer älteren, zu vollkommenerer Reife gelangten Entwicklung und einer neuen, vielfach nach anderem Maße bestimmten Ordnung der Dinge« (S. 200) und auch Cauer spricht davon, daß an der Grenze zweier Zeitalter stehen müsse, wer das Epos geschaffen habe.

Statt aber diesen eigentümlichen Charakter des epischen Stils im Sinne einer Einheit der schöpferischen Dichterindividualität weiter zu verwerten und trotz der sich erhebenden Schwierigkeiten konsequent durchzuführen, war man zunächst auf eine näherliegende und jedenfalls bequemere Lösung verfallen, die noch den Vorteil hatte, eine neuerliche Handhabe zum Aufgeben der einzelnen Dichterpersönlichkeit zu bieten. Man wies den Teilen des Epos, die verschiedenen Zeiten zugehörige Anschauungen widerspiegelten, auch verschiedene Entstehungszeiten an und gelangte so zu einer historischen Auffassung, welche die Annahme von einer allmählichen Ausgestaltung der epischen Dichtung neuerdings zu stützen schien. Diesen Standpunkt hatte im Grunde schon J. v. Müller dem Nibelungenlied gegenüber vertreten, indem er behauptete, daß man seinen Ursprung weit über das Alter der Handschriften und Texte bis auf Karl den Großen zurückführen müsse, und W. Schlegel konnte, diese Andeutung aufgreifend, im »Athenäum« (Bd. II, 1799) sagen: »Wirklich deutet die herbe Wildheit dieser kolossalischen Dichtung auf hohes Altertum: das eigentlich Ritterliche kann ihnen in der Behandlung aus dem Zeitalter der Minnesänger, die wir besitzen, erst angebildet sein.« Fast zur selben Zeit hatte Wolf die gleichen Gedanken für die homerischen Dichtungen in seinen »Vorlesungen über die Geschichte der griechischen Literatur« (S. 181) ausgesprochen: »Wenn ich die Ideen über Ungleichheit zusammennehme, so muß ich gestehen, daß, gesetzt es gäbe keine Nachrichten, ich urteilen müßte: diese Werke müssen von vier und fünf Menschenaltern sein, nicht aus einem Zeitalter, nicht von einem Verfasser, sondern daß Homer den Grund legte, besonders zur Ilias und daß andere in großen Kontinuationen fortfuhren.« Ähnlich hatte sich Zoëga in einem Aufsatz aus dem Jahre 1788 geäußert: »Wenn man die Sitten der

Nation und die damit verbundenen hieratischen Meinungen an einem Orte anders behandelt sieht, als an einem andern . . . dies und verschiedene andere Dinge von dieser Natur überzeugen, daß die homerischen Gedichte ihr Dasein nicht bloß verschiedenen Menschen, sondern auch verschiedenen Zeiten verdanken.« Hatte man auf der einen Seite aus Anstößigkeiten in der Komposition voreilig auf eine Mehrzahl von Verfassern geschlossen, so machte man nun den Kurzschluß, Widersprüche in den zeitlichen Verhältnissen ohneweiters auf eine Mehrzahl von Zeitaltern, die an den Gedichten mitgearbeitet haben sollten, zurückzuführen. Dieser in der Voraussetzung einer mechanischen Verbindung ungleichen Materials der Liedertheorie ähnlichen Auffassung ist nachdrücklich Cauer entgegengetreten, der prinzipiell gleichfalls der historischen Erklärung huldigend, in dem löblichen Bestreben, einer solchen Vorstellung äußerlicher Zusammenkleisterung auszuweichen, wieder dem andern Extrem, der geheimnisvollen Volksproduktion, bedenklich nahegekommen ist. Cauer bestreitet, daß der Dichter bewußt archäisiere und nimmt zur Erklärung der nach Sprache und Kulturkreisen zeitlich zu sondernden Schichten des Epos dessen unwillkürliches schichtenweises Wachstum an, ohne jedoch eine klare Vorstellung davon geben zu können. Ähnlich glaubt auch Wilamowitz, das Epos selbst, das dicht neben der konventionellen Bewahrung überlieferter Züge unwillkürlich aus dem Leben der Gegenwart eingedrungene enthält, zeitlich nicht bestimmen zu sollen (416). Ununterbrochene Tradition und ununterbrochene Übung habe es fortgepflanzt aus einer Zeit, wo die Helden weder schrieben, noch kochten, noch ritten bis in die Gegenwart, die selbst zwar die Sitten geändert hatte, aber wenn nicht von den Sitten der wirklichen Vorfahren, so doch von denen der epischen Heroen eine eben durch die Tradition des Epos genährte Vorstellung bewahrte, die von ihnen solche Anachronismen fernhielt (292). Die historische Auffassung ersetzt die alte, einen Verfasser supponierende Streitfrage: echt oder unecht durch den von einem Dichter absehenden zeitlichen Gesichtspunkt: älter oder jünger, wobei aber, wie bereits erwähnt, die konsequente Anwendung der vielfach Bedenken unterworfenen Kriterien auf das nach verschiedenen Seiten schillernde Material zu großenteils unhaltbaren Aufstellungen oder neuen Schwierigkeiten führt. Diese Erklärung ist darum mit Recht von Finsler (568) kritisiert und von dem die geschlossene künstlerische Einheitlichkeit wieder in den Vordergrund rückenden Belzner feinsinnig widerlegt worden. Dieser Autor hat erst allerjüngst den rein poetischen Motiven in noch weiterem Ausmaße zu ihrem Recht verholfen, als bereits Cauer in dem davon handelnden Abschnitt seines Buches getan hatte, indem er an eindrucksvollen Beispielen der Odyssee zeigt, daß der Dichter von rein poetischen Zwecken geleitet mit den ihm zu Gebote stehenden äußeren Mitteln frei und unbekümmert schaltet (I, 41). In dem verfehlten Bestreben, in den kulturellen Verhältnissen des

Epos eine Geschichte seiner Entstehung finden zu wollen, habe man auf die Fülle der poetisch-technischen Mittel des epischen Stils nicht geachtet und daher den Dichter mit einem ihm völlig unangemessenen Prinzip gründlich mißverstanden. Man hatte, wie Mülder es ausdrückt, die Ilias so betrachtet, als wäre sie gleich der darin besungenen Stadt Ilios eine große Trümmerstätte, auf der die verschiedenen Kulturen vieler Jahrhunderte übereinandergeschüttet liegen.

Inzwischen hatte aber die historische Ansicht von der Gleichzeitigkeit der epischen Schilderung mit ihrem Stoff eine mächtige Stütze in den Ergebnissen der Ausgrabungen gefunden. Die längste Zeit wollte ja die superkluge wissenschaftliche Kritik in den homerischen Gesängen nur reine Produkte der dichterischen Phantasie sehen, der nur die wirklich zugrunde liegende Zerstörung Trojas Anlaß zum freien Entwurf dieser Riesengemälde geboten hatte. Aber die gelegentlichen Hinweise alter und neuerer Autoren, wie des Demetrios von Skepsis (214 v. Chr.), Woods und anderer auf die naturgetreue Schilderung der Örtlichkeit in der Troas — wie der Odysseeischen Landschaften — erhielten erst durch den Erfolg von Schliemanns Ausgrabungen auf dem Hügel von Hissarlik volle Bedeutung und wissenschaftlichen Wert. Insbesondere Schliemanns Nachfolger Dörpfeld gelang es, einen im Übereifer der Entdeckerfreude von seinem Vorgänger begangenen Irrtum berichtigend, durch weitere Bemühungen in der sogenannten »sechsten Schichte« eine auf die mykenische Zeit (ins zweite Jahrtausend v. Chr.) hinweisende Burganlage aufzudecken, die so auffallende Übereinstimmungen mit den Angaben des Epos zeigte, daß sie als das von Homer geschilderte Troja gelten darf. Durch weitere Übereinstimmungen der Funde mit den in der Ilias vorherrschenden Schilderungen gewann man die feste Überzeugung, in der mykenischen Kultur das von Homer geschilderte und von ihm auch lebendig geschaute »epische« Zeitalter gefunden zu haben. Der erste, der auf Grund der trojanischen Funde versuchte, die Spuren der älteren mykenischen Kultur bei Homer nachzuweisen, war Wolfgang Helbig (1884); er »stellte die Übereinstimmungen in so erstaunlicher Menge zusammen, daß die Unterschiede zu verschwinden schienen« (Finsler, 248). Ihm folgten einige Spezialarbeiten, von denen besonders die von Reichel zu nennen ist, weil sie für die homerischen Gedichte durchaus die mykenische Art der Bewaffnung nachzuweisen und die vorkommenden jonischen Waffen als spätere Zudichtung in ihrer Bedeutung herabzudrücken suchte. Diese übereilte Wertung der mykenischen Kultur in ihrer Bedeutung für die epische Poesie führte weiterhin zu einer noch verhängnisvolleren Überschätzung des Zusammenhanges, indem man sich nicht begnügte, in den archäologischen Funden die reale Grundlage der epischen Kultur zu sehen, sondern nun rückschließend aus den Gedichten selbst ein historisch getreues Gesamtbild dieser Kultur zu rekonstruieren suchte. Hatte man vorher die Realität der home-

rischen Schilderungen für nichts geachtet, so glaubte man nun, die Gedichte als Realenzyklopädien des griechischen Altertums und Homer als offiziellen Kriegsberichterstatter der trojanischen Ereignisse ansehen zu dürfen. Bezeichnen aber, nach einem Worte Rohdes, diese Epen für uns den frühesten, deutlicher Kunde erreichbaren Punkt griechischer Kulturentwicklung, so konnte sich die moderne Forschung die Aufgabe stellen, aus Homer nicht nur eine Geschichte des Epos, sondern der griechischen Kultur aufzubauen. Und tatsächlich ruhen die vorhin erwähnten kulturhistorischen Erwägungen, die sich aus der zeitlichen Betrachtung der epischen Darstellung ergeben, stillschweigend auf der Voraussetzung, daß, wie bereits W. Grimm für das Nibelungenlied folgerte, die epische Schilderung durchaus auf Wahrheit beruhe und der Wirklichkeit entspreche.

Erst allmählich stellte sich die Einsicht her, die den Dichter von den geschilderten Ereignissen wieder beträchtlich distanzierte und den Anteil der ihn selbst umgebenden Zeitverhältnisse an der epischen Darstellung zu bestimmen und gebührend zu würdigen trachtete. Zuerst unternahm dies Rohde in seiner großartigen Manier für die Behandlung der Toten zu zeigen, indem er nachwies, daß in den Gedichten durchwegs die jonische Art der Totenverbrennung und nicht die mykenische der Bestattung herrsche. Ihm folgte der an Reichels Untersuchungen anknüpfende Robert in einer eingehenden Studie, in der er mykenische und jonische Bewaffnung im griechischen Epos scharf schied, und insbesondere Cauer hat dann diese Sonderung der beiden Kulturstufen auch für andere Gebiete (Burgbau, Sitte, Kult etc.) durchgeführt, nachdem bereits Ed. Meyer mykenische und homerische Kultur geschieden und diese jener gegenüber als das griechische Mittelalter bezeichnet hatte. War man durch dieses Ergebnis nun auch genötigt, den Dichter in die spätere Zeit und nach Jonien zu versetzen, so wollte man ihm doch die selbständige Wiederbelebung der alten Zeit nicht zutrauen und rückte, wenn schon nicht ihn selbst, so doch die Blüte des von ihm zum Abschluß gebrachten Heldengesangs in die mykenische Zeit und Kultur hinauf (Cauer, Drerup, Meyer u. a.). Begnügten sich einige damit, im mykenischen Heldengesang die dem epischen Dichter als Stoffquellen überlieferten Lieder zu sehen, so gingen andere weiter und ließen ganze Teile des Epos selbst in mykenischer Zeit und im Mutterland entstanden sein. Einen solchen Rückfall, der Sammeltheorie und allmähliche Entstehung in verschiedenen Zeitaltern zu einer neuen Theorie zu vereinigen schien, zeigen Robert und Bechtel. Auf die Tatsache des epischen Mischdialekts gestützt, glaubten sie zu finden, daß die Teile der Ilias, die mykenische Bewaffnung zeigen, sich ohneweiters in äolischen Dialekt umsetzen ließen, während die Teile mit Bronzerüstung später gleich in jonischer Sprache verfaßt sein sollten. Aus diesen äolisch-mykenischen Teilen suchte Robert in etwas gezwungener Weise eine »Urilias« von etwa dreitausend Versen zu konstruieren, die — durch drei

andere Iliaden erweitert — ihre endgültige Gestalt erhalten haben sollte. Wenn sich diese Konstruktionen auch als unhaltbar erwiesen, so bleibt ihnen doch das Verdienst, den äolischen Ursprung der griechischen Heldenpoesie neuerdings betont zu haben, was allerdings Fick vom rein sprachlichen Standpunkt schon lange vorher in um so anerkennenswerterer Weise getan hatte, als die erst späterhin unternommene stoffliche Analyse in dieselbe Richtung zu weisen scheint.

Waren so auch die Versuche als gescheitert zu betrachten, die unhaltbare Annahme einer Vielheit von Verfassern durch die unfaßbare Idee einer Mehrheit an der Epenbildung beteiligter Zeitalter zu ersetzen, waren also die inhaltlichen Widersprüche weder aus mechanischer Kontamination noch aus allmählich schichtenweisem Wachstum des Ganzen zu erklären, so blieb nur die Wahl, nach diesem weiten wissenschaftlichen Umweg wieder auf die naive Anschauung von einem einzigen Schöpfer des Epos zurückzugehen. Die dieser Auffassung entgegenstehenden inhaltlichen Verschiedenheiten suchte man durch die Annahme zu beseitigen, daß der Dichter, an der Grenze zweier Zeitalter stehend, eine dem idealen Mischdialekt analoge ideale Mischkultur gebildet habe, die als Ganzes realiter niemals existiert habe (Belzner, I, 162) und die darum auch nur höchst unsichere Schlüsse auf die wirklich zugrunde liegenden alten Kulturverhältnisse gestatte, dafür aber um so lehrreichere Auskünfte über Wesen und poetische Technik des Dichters vermitteln könne. Man sollte nun glauben, daß mit der Wiedereinsetzung des alten Homer in seine dichterischen Rechte die Schwierigkeiten beseitigt und die Rätsel gelöst wären, die sich an die Verflüchtigung seiner Persönlichkeit geheftet hatten. Aber abgesehen davon, daß dann dieselben Probleme, die man bisher nur durch Verleugnung der Dichterindividualität lösen zu können glaubte, eine neuerliche Aufrollung erfordern, erheben sich weitere Fragen und Zweifel, die an die Persönlichkeit des Dichters selbst knüpfen. Lassen wir das Nibelungenlied, dessen Urheber überhaupt nicht überliefert ist, vorläufig beiseite, so haftet selbst an dem durch gute alte Tradition überkommenen Namen Homer eine Fülle Unklarheiten und Rätsel. Weder über Ort, Zeit noch Art seiner Tätigkeit sind wir hinreichend unterrichtet, es fehlen irgend verläßliche Angaben über sein Leben und seine Werke. Aus den dürftigen und mit großer Vorsicht aufzunehmenden Nachrichten des Altertums sind denn auch die allerverschiedensten Schlüsse zur Feststellung der wichtigsten Daten gezogen worden. Was zunächst die zeitliche Einordnung betrifft, so differieren die von den verschiedenen Autoren vertretenen Daten für die Existenz Homers um nahezu ein halbes Jahrtausend. Die alte und naivste Ansicht, die den Vater Homer zum Zeitgenossen der von ihm dargestellten Vorgänge macht, setzt ihn, mit dem trojanischen Krieg zugleich, ins zwölfte Jahrhundert hinauf und es ist bemerkenswert, daß diese beispielsweise von Hellanikos ver-

tretene Annahme sogar in der wissenschaftlichen Homerkritik Vertreter gefunden hat: Payne-Knight vermutet in seiner Ausgabe der Ilias (London 1808) den Dichter und seine ersten Zuhörer unter den Kolonisten, die von 1100—1050 aus Griechenland nach Kleinasien ausgewandert waren, und Schubarth macht in seinem sonderbaren Buche Homer gar zum trojanischen Hofpoeten. In unmittelbare zeitliche Nähe des von ihm besungenen Ereignisses stellt von den Alten außer Thukydides noch Krates von Mallos den Dichter, den er vor den Einfall der Herakliden ansetzt, da die Ilias die Dorier im Peloponnes nicht erwähne. Diesen anscheinend korrekten Schluß, der eigentlich zwingend würde, wenn man den Gesichtspunkt der Achäisierung vernachlässigen dürfte, zog auch Thiersch, der Homer im Peloponnes vor der dorischen Wanderung leben läßt, und sogar Dörpfeld, der von seinem archäologischen Standpunkt mit besonderem Recht erklären zu können glaubte: »Die Gedichte schildern die Geographie, Geschichte und Kultur der vordorischen Zeit und sind daher noch vor der dorischen Wanderung in Griechenland selbst entstanden.« So unanfechtbar die Prämisse ist, so wenig konnte der daraus gezogene Schluß akzeptiert werden, was schon daraus hervorgeht, daß sich andere durch diesen scheinbar zwingenden Augenschein nicht abhalten ließen, die Lebenszeit des Dichters nach unzweifelhafteren Indizien zu bestimmen. Aristoteles und Aristarch glauben ihn zur Zeit der jonischen Wanderung vermuten zu sollen (940 — 927), während Apollodor ihn 100 Jahre herunterrückt. Herodot meint (II, 53), Homer habe 400 Jahre vor seiner Zeit gelebt, was also zwischen 850—800 gewesen wäre, und Theopompos und Euphorion verlegen die Zeit des Dichters in die Periode des lydischen Königs Gyges (Olympiade 18—23), also um 708 – 688 v. Chr. und 500 Jahre nach Ansetzung der von ihm besungenen Ereignisse. Grote, der alle diese Angaben zusammengestellt hat, entscheidet sich selbst für die Zeit von der Mitte des neunten Jahrhunderts bis zur ersten Olympiade 776. Ebensolche Schwierigkeiten wie die zeitliche macht die örtliche Fixierung des Dichters. Die fabelhaften sieben Städte, die um die Ehre streiten, als seine Heimat zu gelten, vertreten in Wirklichkeit eine Unzahl von Orten, die einander diesen Rang neiden. Selbst wenn wir von den vereinzelten Meinungen absehen, die den Dichter nach Griechenland selbst versetzen und unter denen außer den bereits genannten die von Aristarch deshalb noch bemerkenswert ist, weil er aus den Attizismen der Gedichte auf Homer als einen Athener schloß, so bleiben auf kleinasiatischem Gebiet immer noch genug Möglichkeiten offen, deren Berechtigung wir später zu würdigen und zu prüfen haben werden.

Auch in bezug auf die diesem unfaßbaren Dichter zugeschriebenen Werke schwankt die Tradition in ähnlicher Weise. Um 650 bereits galt Homer als jonischer Dichter von großer Berühmtheit, dem man um 500 alle damals in Umlauf befindlichen Epen nebst den sogenannten »homerischen« Hymnen zuschrieb, um 350 werden nur

noch Ilias und Odyssee als Werke Homers angesehen — Plato kennt nur diese — und um 150 sind alle Gedichte, als sogenannte kyklische, anonym (Wilamowitz). Also auch Ilias und Odyssee, die sich heute untrennbar mit dem Namen Homer verknüpft zeigen, waren dies nicht immer. Insbesondere die Odyssee ist schon im Altertum von den sogenannten Chorizonten auf Grund übermäßig betonter Verschiedenheiten dem Verfasser der Ilias abgesprochen worden, wogegen andere auf die überwiegenden Übereinstimmungen zwischen den beiden Gedichten hinwiesen und sich damit begnügten, die beiden Epen verschiedenen Lebensaltern des Dichters zuzuschreiben, wobei die Odyssee allgemein als das unzweifelhaft spätere Werk anerkannt wurde. Ja selbst an den Namen Homers heftete sich ein für die Bezeichnung einer historischen Persönlichkeit wenig angebrachter Streit, indem die einen ihn als den »Blinden« verstehen wollten, da man in Jonien den Begleiter eines Blinden »Homeros« nenne (Ephoros), oder ihn, wie Aristoteles, als »Geisel« faßten, während andere ihn als den Zusammenfüger etymologisierten (Welcker) oder den Namen als Kollektivbezeichnung verstehend (Nico), die in der Namengebung vorausgesetzte Dichterpersönlichkeit zum großen Teil wieder verflüchtigten (vgl. Volkmann, S. 344 ff.).

So sehen wir also alle die Probleme und Lösungsversuche, mit denen man sich um die Erklärung des Epos bemüht hatte, auf die Person des Dichters selbst zurückfallen, deren Annahme also, weit entfernt eine Lösung der Schwierigkeiten zu bringen, nur ihre Konzentration auf die hinter den Werken anzunehmende Dichterindividualität bedeutet. Jedenfalls zeigen diese Meinungsverschiedenheiten doch, wie ernsthaft das ganze Altertum an einen Dichter Homer von Fleisch und Blut glaubte und sich durch alle daran hängenden Schwierigkeiten von diesem Glauben nicht abbringen ließ. Wir haben auch bereits darauf hingewiesen, daß unsere großen Dichter diesen Standpunkt teilten und wollen hier nur noch der Parteinahme des klassischen Homerübersetzers Voss gedenken, welcher der Ansicht war, Homer sei ein klassischer Dichter so gut wie die anderen, der mit Bewußtsein ein Kunstwerk schuf, welches die Regeln und Gesetze seines Daseins in sich selbst trage und aus sich selbst beurteilt werden müsse (Volkmann, S. 85). Diesen psychologischen Standpunkt, der dem Dichter auch dichterisch gerecht zu werden sucht, haben dann fast alle bedeutenden Homerforscher vertreten, so daß er wieder in die maßgebenden literarhistorischen Darstellungen Eingang gefunden hat. Wie neuerdings selbst Wilamowitz (S. 378) Homer als echten jonischen Personennamen nimmt und ihm Ilias und Odyssee zuschreibt, so sah schon Burkhardt (III, 71 f.) in Homer eine jonische Dichterindividualität des neunten Jahrhunderts, von der Bergk (S. 526) meint, »Homer hat gerade so gedichtet, wie jeder andere auch . . ., er übte seine Kunst mit vollem Bewußtsein«. Und Christ führt, die diesbezüglichen Erwägungen zusammenfassend, aus (S. 36 f.): »Von dieser uralten

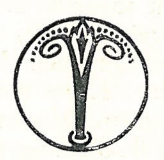
Vorstellung des Dichters Homer dürfen wir nicht abgehen, wenn uns nicht dazu die Beschaffenheit der erhaltenen Werke und der Verlauf der griechischen Poesie geradezu nötigen. Diese aber, weit entfernt die Liedertheorie zu unterstützen, führen uns umgekehrt ganz deutlich auf einen Dichter, der einen großartigen Plan zu einem Epos im Geiste entworfen hatte und diesem Plane die einzelnen Lieder . . . als Glieder eines größeren Ganzen unterordnete. Denn ein großer einheitlicher Gedanke zieht sich ganz unverkennbar durch alle Gesänge der Ilias durch, ein solcher wird aber zu allen Zeiten nur durch eine große Persönlichkeit ins Leben gerufen, nicht vom Volke erzeugt, noch erst hinterdrein in fertige Lieder hineingetragen. Einen solchen Dichter von großem Schnitt und kühner Konzeption setzt aber auch der ganze Verlauf der griechischen Poesie voraus. Nur einem Homer, der nicht alte Lieder zusammengereiht, sondern ein großes eigenes Werk geschaffen hatte, konnte sich eine Sängerschule und konnten sich die Dichter des epischen Kyklos, Arktinos, Lesches, Stasinos anreihen.«

Zusammenfassend lassen sich als Ergebnis der Homerkritik, wie sie heute von den führenden Forschern auf diesem Gebiete weiter betrieben wird, einige Grundsätze aus den in stetem Fluß fortschreitenden Untersuchungen festhalten: Ilias und Odyssee sind Buchepen, als einheitliche Werke auf Grund älterer Gedichte konzipiert, aber durch Überarbeitung — Einschaltungen, Streichungen, Zusätze — entstellt. Sie sind als Schriftwerke abgefaßt, von einem »Schriftsteller« ausgearbeitet und allein durch die Schrift überliefert. Sie sind jonischen Ursprungs und eröffnen das literarische Epos der Griechen, das dann im Mutterlande nach den unerreichten Vorbildern weiter gepflegt wurde. Die Gleichheit in Sprache und Kunst von Ilias und Odyssee, die schon Aristarch gegenüber den Zweifeln der Chorizonten betont hatte, weist sie einem Verfasser zu, über dessen Person, Zeit und Vaterland uns aus dem Altertum eine Reihe von Fabeln überliefert ist. Um zur richtigen Einschätzung dieser Überlieferungen sowie zur Würdigung der von diesem Dichter geschaffenen beiden großen Epen zu gelangen, gibt es — wie insbesondere Wilamowitz nachdrücklichst hervorhob — kein anderes Material und keine anderen Quellen als eben die Dichtungen selbst, aus denen durch Rückschluß alle Gesetze und Forderungen erst zu abstrahieren sind, die man mißbräuchlich von außen und anderswoher herangebracht hatte. So ist man namentlich — wie K. Fr. Hermann ausgeführt hat — »dadurch so vielfach zu falschen Urteilen über Homer verleitet worden, daß man ihn mit den improvisierenden Aöden seiner Heroenzeit verglich und als einen Naturdichter betrachtete. Daraus leitete man dann die Unmöglichkeit der Entstehung jenes großen Ganzen von einem einzigen Menschen ab. Aber jene Aöden sangen nur immer das Neueste (Od., I, 352), während die homerischen Gedichte, die nur alte Zeiten besangen, ein ganz verändertes Bedürfnis verraten« und in eine vergangene heroische Sagenwelt zurückgreifen,

die sie bewußt schildern (Meyer, 402). Die sich daraus ergebende historische Aufgabe, wie sie Rohde formuliert hatte, ist also, den Werdegang von den Anfängen des äolischen Heldengesanges in Thessalien bis zum Plan des jonischen Dichters zu verfolgen. Zur Lösung dieser Aufgabe müssen alle Probleme neuerdings aufgegriffen werden, welche die Homerkritik im Verlaufe ihrer langwierigen Forschungsarbeit aufgeworfen hat, und dabei fallen auch Streiflichter auf die gewaltige kulturhistorische Bedeutung des homerischen Epos, das auf dem Höhepunkt dieses Entwicklungsprozesses auf jonischem Boden steht, und als der frühester deutlicher Kunde erreichbare Punkt der griechischen Kulturentwicklung, auf uralte, zu seiner Zeit schon vergessene Anschauungen ein Licht wirft, wie es auch das weitere generationenlange Wachstum der epischen Poesie des Mutterlandes verständlich macht.

So scheinen also die Bemühungen, das Wesen des Volksepos klar zu erfassen, nach mehr als hundertjähriger wissenschaftlicher Arbeit insofern gescheitert, als sich die Unterschiede vom Kunstepos immer mehr verwischt haben und die Forschung wieder der naiven Anschauung des Altertums zuzuneigen beginnt. Bergk hat sich sogar nicht gescheut, den resignierenden Satz auszusprechen, daß der Gegensatz von Volks- und Kunstdichtung auf die griechische Literatur nicht anwendbar sei. Und jüngst hat John Meier in seiner Basler Rektoratsrede: Werden und Leben des Volksepos die Volkspoesie als diejenige definiert, die im Munde des Volkes lebt, bei der aber das Volk nichts von individuellen Autorrechten weiß. In Wirklichkeit ist, wie der Finne Setäläs betont, Volkspoesie gleich individuell wie Kunstpoesie und Meier kommt denn auch durch vergleichende Forschung zu dem Schluß, daß ein Volksepos überhaupt nicht existiert. Das künstlerisch einheitliche Großepos, wie es die Griechen, Inder, Germanen und Franzosen hervorgebracht haben, und das zugleich Volksepos ist, setzt ein künstlerisches Individuum voraus, bei dessen Annahme nur das Problem des Verhältnisses von Individualität und Stoff bestehen bleibt. Ebenso setzt der Begriff der »Gemeinschaftsdichtung«, wie ihn neuestens O. Immisch im Gegensatz zum Volksepos zu bestimmen und Wundt (364) im Anschluß an ihn psychologisch zu fassen sucht, die Autorschaft zwar von vielen, schließlich aber doch einzelnen Verfassern voraus, so daß Wundt mit der durch den psychologischen Standpunkt notwendig geforderten Konsequenz sich das Volksepos durch die Arbeit mehrer Einzeldichter, also gewissermaßen aus mehreren Kunstepen, entstanden denkt und wegen der Unzulänglichkeit der historischen Überlieferung die psychologische Wahrscheinlichkeit allein übrig läßt (I, 302). Diese selbst ist aber keineswegs so leicht feststellbar, wie sich die Schulpsychologie vorstellen mag. Gewiß handelt es sich, wie immer man die Entstehung der Gedichte auffassen will, im Grunde jedenfalls um dichterische Leistungen, noch dazu nach dem übereinstimmenden Urteil aller um solche der vollkommensten Art, die sich den psychologisch erkannten

Gesetzen der dichterischen Phantasiebildung fügen und durch sie in den künstlerischen Eigentümlichkeiten, in den Vorzügen sowohl wie in den ihnen anhaftenden Unvollkommenheiten, verständlich werden müssen. Wir haben also zunächst bei einer Anwendung der psychologisch erkannten Gesetze der Phantasiebildung von allen in so widerspruchsvoller Weise beantworteten Fragen, welche die Kritik des Volksepos aufgeworfen hat, abzusehen und das nur von psychologischer Seite zu lösende Problem in den Vordergrund zu rücken, in welcher Weise die dichterische Phantasie durch die sagenhafte, auf historischer Grundlage ruhende Stoffüberlieferung und durch überkommene mythische wie poetische Formen und Motive beeinflußt worden ist. Das heißt aber nicht mehr und nicht weniger als zu sondern, was historischer Niederschlag, was volksmäßige Sagenschöpfung, beziehungsweise mythisches oder märchenhaftes Gut ist und welchen Anteil die nach bestimmten Gesetzen schaffende dichterische Phantasie an der Neuschöpfung aus diesem überkommenen Material hatte. Gewiß war das in letzter Linie immer die Aufgabe und das Ziel aller Epenforschung gewesen, aber eine Lösung dieser für die gesamte Geschichte Altgriechenlands entscheidenden Fragen konnte ohne gesicherte psychologische Kriterien nicht gelingen. Die Psychoanalyse hat auf ihrem ureigensten Arbeitsgebiet, bei dem Bemühen, das Phantasieleben gemütskranker Personen auf seine realen Momente zu prüfen, in mühevoller Forschung gewisse Kriterien feststellen können, die es gestatten, die eigentümliche Arbeitsweise der Phantasie bei Verwertung von wirklichen Erlebnissen zu verstehen und so bis zu einem gewissen Grade von Sicherheit die reale Grundlage vom phantastischen Element zu sondern und aufzuzeigen, welchen Veränderungen die zugrunde liegende Wirklichkeit bei der Verarbeitung in die Phantasiewelt unterworfen ist.



Shakespeares »Macbeth«.

Von Dr. LUDWIG JEKELS (Wien).

Die vorliegende Abhandlung versucht es einer Forderung nachzukommen, welche der bekannte Shakespeare-Forscher Gervinus in nachstehender Weise formuliert: ». . . . . ließe sich zwischen Beidem, Shakespeares innerem Leben und seiner Dichtung, auch nur mit wenigen sprechenden Zügen eine Brücke bauen, ein Verhältnis zeigen, welches erwiese, daß bei Shakespeare wie bei jeder reichen Dichternatur nicht äußere Schule und poetische Konvenienz, sondern innere Erlebnisse und Bewegungen des Gemütes der tiefe Quell seiner Dichtung waren, — dann erst würde wahrhaft erreicht sein, was uns unseren Liebling recht nahe stellen würde: wir würden die Summe seiner persönlichen Existenz ziehen, ein volles Bild, eine lebensvolle Anschauung von der Gestalt dieses Geistes gewinnen können.«

Gemessen aber an diesem in seiner Richtigkeit wohl kaum anzuzweifelnden Postulat muß zugestanden werden, daß uns die bisherigen Macbeth-Untersuchungen dies psychologische Problem kaum irgendwie aufgeklärt haben. Denn z. B. aus der das Ehrgeizmotiv weit hintansetzenden Auffassung Ulricis', dem Drama liege »ein allgemeiner Gesichtspunkt, nämlich das Verhältnis zwischen der Außenwelt und der menschlichen Willens- und Tatkraft« zugrunde, können wir ein »inneres Erlebnis« Shakespeares ebensowenig konkret erschließen, wie aus den Erläuterungen der übrigen Autoren, die die Verwicklungen der Tragödie und die Charaktergestaltungen ihrer Helden meistens als durch den Konflikt zwischen deren Ehrgeiz und Gewissen gegeben, annehmen.

Nicht als ob wir damit sagen wollten, der seelischen Klaviatur des Dichters habe der Ehrgeiz gefehlt; wir erwarten im Gegenteile mit Bestimmtheit, nach einer genauen Analyse auch diesem, durch die Worte Macbeths und der Lady übrigens so deutlich betontem seelischem Element, zu begegnen. Wir bestreiten lediglich die ihm für gewöhnlich eingeräumte zentrale Stellung im psychologischen Gefüge der Handlung. Und zwar nicht etwa allein aus der Erwägung heraus, daß zur Zeit der Schöpfung des »Macbeth« der Dichter bereits auf der Höhe des Erfolges stand und demnach sein Ehrgeiz kaum mehr die gewaltige Hochspannung besessen haben dürfte, wie wir sie doch nach der ungeheuren Wucht des Stückes voraussetzen müßten. Vielmehr darum, weil uns Macbeths Ehrgeiz zwar zureichend erklären kann die Ermordung Duncans, zur Not noch die mit ihr wenn auch nur im mittelbaren Zusammenhange stehende Verfolgung Macduffs; doch versagt diese Motivierung bereits vollauf bei dem Versuche an der

Hand derselben die Ermordung Banquos aufzuklären, und erweist sich als gänzlich unverwendbar für die Aufhellung manch' wichtiger Teilprobleme und der rätselhaften Details, an denen das Drama geradezu überreich ist.

Aber noch ein Umstand möge hier, da wir ihm einige Beweiskraft zusprechen, Erwähnung finden: nämlich die geradezu konträr entgegengesetzten Urteile über die Helden, zu denen Bodenstedt, Gervinus, Ulrici, Brandes etc. gelangt sind, wiewohl sie alle im Ehrgeiz das die Konflikte tragende Motiv erblicken. Meint doch schon Bodenstedt, »Macbeth und seine Lady gehören zu denjenigen Charakteren, über deren Auffassung die Gelehrten nicht haben einig werden können«. Ja, spricht denn das nicht deutlich für die völlige Unzulänglichkeit, wo nicht die Unrichtigkeit dieser Grundannahme?

Und danach erscheint uns eine Revision der so vielfach erörterten Macbeth-Frage zweifellos angebracht, und insoferne halten wir auch den vorliegenden Versuch für durchaus am Platze; beim Leser aber sei es zu entscheiden, ob hier, wie dies Gervinus anderseits für eine derartige Betrachtung besorgt, tatsächlich mehr ein Gedicht des Geschichtsschreibers als eine Geschichte des Dichters vorliegt.

I.

Wie das der meisten Shakespearschen Werke ist auch das Entstehungsdatum »Macbeths« nicht genau fixiert. Gesichert ist bloß, daß das Werk nicht vor 1604 und nicht nach 1610 entstanden sein kann[1]. Während die obere Grenze durch die erste uns bekannte Aufführung der Tragödie bestimmt ist, wird die untere durch ein wichtiges historisches Ereignis gezogen. Denn im Jahre 1604 wurde der schottische König Jakob zum König von Großbritannien und Irland gekrönt, auf welche Begebenheit im Stücke eine nicht zu verkennende und nicht mißzuverstehende Anspielung enthalten ist[2]. Aber außer dieser einen weisen noch mehrere Spuren darauf hin, daß das Stück mit starker Beziehung auf die Person des Königs verfaßt wurde. So auch die in keinem rechten Zusammenhange stehende und daher von den Forschern ziemlich übereinstimmend als »bei den Haaren herbeigezogen« charakterisierte Erwähnung der Heilkraft Eduard des Bekenners, die dessen Wahrsagung zufolge auch auf seine Nachkommen, somit auch auf König Jakob übergegangen ist.

In demselben Sinne kann aber auch der Umstand gedeutet werden, daß Shakespeare das in seiner Vorlage — der Chronik Holinsheds — ungleich schwächer betonte Hexenelement zu ganzen Szenen ausgebaut und diese sogar vermehrt hat. Bekundete doch

[1] Durch neuere Forschungen ist allerdings diese Zeitspanne auf die Jahre 1604, 1605, 1606 eingeengt worden.

[2] IV/1 . . . . . »Einige seh' ich
»Die zwei Reichsäpfel und drei Zepter tragen.«

König Jakob ein selbst für seine vom Hexenglauben stark beherrschte Zeit ungewöhnliches Interesse für das Hexenwesen; hat er doch kurz vorher eine »Dämonologie« verfaßt, eine angeklagte Hexe persönlich einem Verhöre unterzogen usw., usw.

Nicht minder aber, wo nicht an erster Stelle, wird die starke Berücksichtigung der Person des Königs durch die vom Dichter getroffene Stoffwahl bekundet. Denn die Macbeth-Sage war ja zu damaliger Zeit in England recht verbreitet, und im nämlichen Sinne sogar kurz vorher von den Oxforder Studenten verwendet worden, als diese den ihre Stadt besuchenden König mit einer Elemente dieser Sage enthaltenden Rhapsodie begrüßten. Für diesen Zweck, als Ovation für den König, schien sie aber auch ganz besondere Eignung zu besitzen. War ja doch die Dynastie der Stuarts, der er eben angehörte, erst durch Anheirat nach Schottland und auf dessen Thron gelangt; demzufolge war sie stets eifrig bemüht gewesen, ihre gallische Abstammung zu verleugnen, und ihre angeblich schottische Bodenständigkeit durch die, wie wir übrigens heute wissen, rein legendären Gestalten von Banquo und Fléance zu erweisen.

Aber auch eine der vom Dichter am ursprünglichen Stoff vorgenommenen Änderungen spricht sehr deutlich für seine Absicht, mit diesem Werke dem Könige eine Huldigung darzubringen. Denn Shakespeare hat, wie bereits erwähnt, die Fabel seiner Dichtung dem schottischen Chronisten R. Holinshed entnommen. Bei diesem ist aber Banquo als Mitwisser und Mittäter am Königsmorde geschildert, wogegen er bei Shakespeare als demselben fernestehend gezeichnet ist; nach allgemeiner Ansicht eben darum, weil es doch nicht anging, den Urahnen des Königs, — wo doch das Stück sogar in Jakobs Gegenwart gespielt worden sein dürfte, — als blutbefleckten Königsmörder hinzustellen. — Nach alledem ist wohl die Annahme, »Macbeth« sei eigentlich eine Apotheose der Thronbesteigung Jakobs I., kaum mehr von der Hand zu weisen.

Was sich nun hier zunächst in den Vordergrund unseres Interesses stellt, ist wohl die Frage: welche Beweggründe mag der Dichter für diese seine Huldigung gehabt haben, und welch inneren Antrieben bei ihm mag wohl dieselbe entsprungen sein?

Wie sehr berechtigt die Stellung dieser Frage ist, die möglicherweise ein ungleich tieferes Problem in sich birgt als man für gewöhnlich geneigt ist anzunehmen, — dies erhellt schon aus der Erwägung, daß derartige Huldigungen ansonsten ganz außerhalb der Gewohnheit Shakespeares zu liegen schienen. War er doch gegenüber der Vorgängerin Jakobs, der großen Elisabeth, die doch im Laufe von mehr als zehn Jahren wiederholt den Aufführungen seiner Stücke beiwohnte, vor der er auch als Schauspieler des öfteren aufgetreten ist, unter deren Regierung er bereits zu hoher Geltung und Wohlstand gelangte, ja sogar in den Adel erhoben wurde, — dermaßen sparsam mit Huldigungen und Schmeicheleien, daß Brandes z. B. ausdrücklich hervorhebt: »Shakespeare ist der

einzige Dichter der damaligen Zeit, der sich förmlich geweigert hat, die Forderung der Königin nach Huldigung zu erfüllen.«

Aus der nämlichen Erwägung heraus müssen wir aber auch die hier zuweilen von den Autoren versuchten Erklärungen als höchst unbefriedigend bezeichnen. So z. B. wenn Wagner[1] und ihm zufolge auch W. A. Schlegl meinen, der Dichter habe mit dieser Schöpfung die Absicht verbunden, »dem Könige ganz besonders zu gefallen«, oder aber wenn Brandes sich dahin äußert, daß »hätten die bescheidenen, leicht schmeichelhaften Anspielungen auf James . . . . in dem übrigen Huldigungssturm gefehlt, oder wären sie ein Fünkchen weniger ehrerbietig gewesen, so würde das der Gnade[2] gegenüber, mit der James die Truppe Shakespeares gleich überhäufte, eine geradezu unverantwortliche, sinnlose Demonstration gewesen sein.«

All diesen Versuchen gegenüber können wir nicht umhin, stets auf des Dichters so abweichendes Verhalten gegen die Königin Elisabeth zu verweisen, und demnach entgegenzuhalten, daß diese Erklärungen die von uns aufgeworfene Frage in keinerlei Weise erledigen. Denn nach wie vor bleibt, für uns wenigstens, das Problem aufrecht, warum denn eigentlich der Dichter so beflissen war, die Gunst des neuen Königs zu erwerben, beziehungsweise auch den Schein jeglicher Demonstration gegen denselben zu vermeiden, — wo er doch der um ihn ungleich verdienteren Königin gegenüber, sich um all derartige Rücksichten, wie es allen Anschein hat, recht unbekümmert zeigte?

Vor einer etwaigen Unterschätzung glauben wir aber dies unser Argument wohl am sichersten dadurch zu schützen, wenn wir hier hervorheben, daß die Gestalten Jakobs und Elisabeths, und zwar gleichfalls im Sinne eines Gegensatzes bereits von anderer Seite zur Handlung unserer Tragödie sogar in intimere Beziehung gebracht wurden.

Wir meinen hier den jüngst in dieser Zeitschrift veröffentlichten »Macbeth«-Versuch Freuds, den wir trotz seiner Flüchtigkeit kaum anders denn als sehr aufschlußreich bezeichnen können. Denn nicht allein, daß derselbe uns geeignet erscheint einiges Licht auch in die hier aufgeworfene Frage zu bringen, vielmehr als das, bahnt er ja überhaupt ein wirkliches Verständnis des Stückes erst an.

In diesem Essay verweist Freud darauf, die Handlung der Tragödie biete eine merkwürdige Anspielung auf die dem Dichter zeitgenössischen Vorgänge auf dem englischen Throne.

Denn Freud zufolge ist ja die Tragödie eigentlich auf dem Gegensatze zwischen Unfruchtbarkeit und Kinderfolge aufgebaut. Dies gehe schon aus der Prophezeiung der Schicksalsschwestern

[1] W. Wagner: Macbeth von W. S. Leipzig 1872 bei Teubner.

[2] Gemeint ist hier die alsbald nach der Ausrufung Jakobs zum König von Großbritannien von ihm vollzogene Ernennung der Truppe Shakespeares zu königlichen Schauspielern.

hervor, »die Macbeth verheißen, er werde selbst König werden, dem Banquo aber, daß seine Kinder die Krone überkommen sollen«; und dieser, gleichsam programmatischen Prophetie gemäß vollziehe sich nach Freud auch die Entwicklung der Handlung.

Den nämlichen Gegensatz aber zwischen Unfruchtbarkeit und Kindersegen illustrierte eigentlich, meint Freud weiter, auch der jedenfalls nicht lange vor der Entstehung des Stückes, gleichsam vor den Augen des Dichters, vollzogene Wechsel auf dem englischen Throne. »Denn die ‚jungfräuliche' Elisabeth, von der ein Gerede wissen wollte, daß sie nie imstande gewesen wäre, ein Kind zu gebären, die sich einst bei der Nachricht von James' Geburt im schmerzlichen Aufschrei als einen ‚dürren Stamm' bezeichnet hatte, war eben durch ihre Kinderlosigkeit genötigt worden, den Schottenkönig zu ihrem Nachfolger werden zu lassen. Der war aber der Sohn jener Maria, deren Hinrichtung sie, wenn auch widerwillig, angeordnet hatte, und die trotz aller Trübung der Beziehungen durch politische Rücksichten doch ihre Blutsverwandte und ihr Gast genannt werden konnte.« Und um die von ihm aufgedeckte Parallele zu dieser geschichtlichen Situation noch kenntlicher zu machen, verweist Freud auf die Worte Macbeths in III/1:

»Mein Haupt umfing die unfruchtbare Krone;
»Den dürren Zepter reichten sie der Faust;
»Daß eine fremde Hand ihn mir entwinde,
»Kein Sohn von mir ihn erbe!«

in denen, wie man sieht, sich sogar jener Ausruf der Königin Elisabeth in teilweise gleichem Wortlaut wiederholt.

* * *

Daß trotz der recht kursorischen Behandlung des Themas Freud mit dieser seiner Auffassung über das Grundmotiv des Stückes sich dem darin verborgenen psychologischen Problem zumindest wesentlich genähert haben dürfte, dafür scheint uns noch ein anderer Umstand zu sprechen, nämlich der mythologische Gehalt der der Dichtung zugrunde gelegten schottischen Macbeth-Sage. Denn schon bei einer recht oberflächlichen Untersuchung derselben finden wir als ihren Sinn gleichfalls die Fruchtbarkeit ihrem Gegensatz entgegengestellt.

Schon nach den bei Simrock[1] enthaltenen Erläuterungen kann es wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir es in dieser Sage eigentlich mit einer Versinnbildlichung der Vegetationsvorgänge, somit mit einem Vegetationsmythos zu tun haben. Denn auf Grund von tatsächlich bedeutenden Analogien mit der hessischen Sage vom König Grunewald sowie dem Riesenkönig bei Saxo Grammaticus VII. 132, ist nach Simrock Macbeth ebenso wie

[1] Karl Simrock: Die Quellen des Shakespeare in Bonn 1870 bei Marcus.

diese Sagengestalten ein Winterriese, dessen Herrschaft zu Ende geht wenn das Maifest beginnt und der grüne Wald gegangen kommt.

Ungleich weniger bestimmt ist dagegen das, was uns Simrock über den Sinn der zweiten Prophetie: »Kein vom Weibe Geborener töte Macbeth«, mitteilt. Er erblickt in Macduff eine Analogie zu Sagengestalten wie Rogdai, der iranische Rustem oder Wölsung; aber auch sonst, meint Simrock, kämen noch häufig Männer und Halbgötter vor, die ebenso wie die angeführten von der Sage gleichfalls als aus dem Leibe der Mutter geschnitten dargestellt werden; dies aber bedeute stets Kraft und Heldenstärke.

Eine wirklich befriedigende Übereinstimmung zwischen dieser Erklärung der zweiten Prophetie mit der früher aufgezeigten allegorischen Bedeutung des Birnamwaldes, ergibt sich nun m. A. nach nur in dem Falle, wenn wir uns an den von Simrock so leicht hingeworfenen Hinweis halten, dies »aus dem Leib der Mutter geschnitten« weise auf Halbgötter hin. Denn dann wäre es eben ein Ausdruck der tiefen Verehrung für die befruchtende und fruchtspendende Kraft der Natur, wenn hier, — im Gegensatze zu dem rein menschlich aufgefaßten Winter, — der Frühling etwa mit dem Attribut der Gottheit ausgestattet, und implicite als der sieghafte dargestellt wird.

Da wir indessen eine gründlichere Klärung auch dieses Teilproblems im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung zu erlangen hoffen, so wollen wir hier diese Bemerkungen vorläufig mit dem Hinweise beschließen, daß auch der Macbeth-Mythos irgendwie den Gegensatz zwischen Unfruchtbarkeit und zeugender, schöpferischer Kraft beinhaltet.

* * *

Wiewohl nun, wie wir gesehen, wir auf dieses Thema von so vielen Seiten hingewiesen werden, so hat sich dasselbe dennoch, zum Grundmotiv des Dramas erhoben, — wie den Lesern des Freudschen Essays noch erinnerlich, — in keinerlei Weise bewährt. Denn es ließ sich keine Bedingung auffinden, an die im Stücke die Fruchtbarkeit beziehungsweise ihr Gegenteil geknüpft wäre; auch die Beziehung zur weiteren Entwicklung des Dramas war kaum herzustellen; vor allem aber ließ sich von hier aus das psychologische Hauptproblem desselben in keinerlei Weise erklären. Denn der Versuch Freuds, die Wandlung Macbeths zum blindwütigen Mörder sowie der Lady zur verstörten und zerknirschten Büßerin aus deren als Strafe für die begangenen Verbrechen schwer empfundenen Kinderlosigkeit und getäuschten Kinderanhoffung abzuleiten, scheiterte, wie erinnerlich, an dem schreienden Mißverhältnisse der Zeit. Denn im Gegensatze zur Vorlage, der Chronik Holinsheds, wo zwischen dem Morde an Duncan und den weiteren Missetaten Macbeths, speziell der Ermordung Banquos, zehn Jahre vergehen,

spielt sich die Handlung des Shakespeareschen Stückes in acht Tagen ab, so daß einfach »die Zeit fehlt, innerhalb welcher die fortgesetzte Enttäuschung der Kinderhoffnung das Weib zermürben und den Mann in trotzige Raserei treiben könnte«.

Von alledem aber abgesehen weist jedoch das so aufgefaßte Grundproblem der Tragödie noch die bemerkenswerte Schwäche auf, daß auch seine, von Freud so verheißungsvoll aufgedeckte Beziehung zur aktuellen Situation eben nur eine kurze Strecke Weges hindurch verfolgt — und derart nicht in einen entsprechend ausgiebigen und intimen Zusammenhang gebracht werden kann. Und danach wollen wir es noch versuchen, ob es uns vielleicht an der Hand einer im nachfolgenden vorzunehmenden genaueren psychologischen Bestimmung der einzelnen Personen der Tragödie, ihrer Gruppierung und Klarlegung der Beziehungen zueinander gelingen werde, — mehr Aufschluß über die hier aufgerollten Fragen zu erlangen.

II.

Die auf den ersten Blick sehr verwirrende psychologische Struktur der Tragödie klärt sich schon wesentlich, sobald wir uns nur strenge an die von der Psychoanalyse aufgedeckte und so vielfach bestätigte Bedeutung der Vorstellung des Königs als Symbol des Vaters halten.

Denn dann kommen wir zum Schlusse, daß hier Macbeth offenbar in einer doppelten seelischen Funktion, in einer zweifachen seelischen Phase, zur Darstellung gelangt. Einmal nämlich gegenüber dem Vater (König) Duncan, somit in der Funktion als Sohn, ähnlich Banquo und Macduff, das andere Mal aber, wo er bereits selber Vater (König) ist, in seinem Verhältnisse zu Banquo und Macduff, die auch zu ihm, wie früher zu Duncan, als Söhne gedacht sind. Wo somit die erste Phase die Beziehung des Sohnes zum Vater betrifft, müssen wir als Inhalt der zweiten das umgekehrte Verhältnis, nämlich das des Vaters zum Sohne, annehmen.

Unterziehen wir nun zwecks leichterer Orientierung vorläufig bloß das Sohnes-Vater-Verhältnis hier einer Prüfung, so bedarf es wohl vorerst kaum noch einer besonderen Hervorhebung, daß der Mord an Duncan analytisch kaum anders denn als Vatermord[1]

---

[1] Bei der grundlegenden Bedeutung dieser Auffassung für den hier zu entwickelnden Inhalt der Tragödie einerseits, anderseits aber bei dem noch immer geringen Glauben, den derartige Behauptungen der Psychoanalyse finden, — verlohnt es sich wohl darauf zu verweisen, daß sich auch an einer Stelle des Textes die hier behauptete Natur des Mordes an Duncan deutlich verrät. Wir meinen hier die kurze Rede von Lenox in III/6, in der doch wiederholt des Vatermordes, allerdings in ironischer Weise, Erwähnung getan wird. Wir finden hier nachstehende Wendung:

»Who cannot want the thougt, how monstrous
»It was for Malcolm and for Donalbain
»Tho kill their gracious father?«

Diese Stelle beinhaltet nun eigentlich zwei Negationen nebeneinander. Die eine derselben liegt im Worte want, das recht unbestimmter Natur ist, und eigent-

zu qualifizieren ist. Dadurch wird aber auch sofort die hier vom Dichter ins Auge gefaßte Natur der Beziehung des Sohnes zum Vater klargelegt; denn dadurch erscheint uns Macbeth als der vatermörderische, oder in der entsprechenden Abschwächung, als der vaterfeindliche, rebellische Sohn, wie er denn auch in III/5 von der Hekate als »wayward son«, der widerspenstige Sohn, bezeichnet wird.

Das Motiv des Vatermordes aber, die Ursache der Vaterfeindlichkeit, — dies hat, nach unserem Dafürhalten, der Dichter in der Lady Macbeth verkörpert.

Sie ist der Dämon — Weib, das zur Kluft zwischen Sohn und Vater wird.

Mancherlei können wir für die Richtigkeit dieser unserer Interpretation anführen. Und so sei vorerst darauf hingewiesen, daß ja die Lady als Mitwisserin und Teilnehmerin bloß derjenigen Missetat Macbeths erscheint, die er als Sohn, d. i. bevor er selbst König (Vater) geworden, begeht. Von diesem Zeitpunkt an steht die Lady dem verbrecherischen Tun Macbeths völlig ferne und erscheint, was sonderbarerweise so wenig Befremden bei den Shakespeareforschern erregt, weder in seine Mordabsichten gegenüber Banquo noch auch in die gegen Macduff irgendwie eingeweiht.

Die wichtigste Stütze für diese unsere Auffassung der Lady Macbeth können wir indessen an der Hand unserer psychoanalytischen Einsichten aus der nachstehenden Stelle des Textes gewinnen.

---

lich den negativen Sinn von Nichthaben, Missen, Abgang fühlen, besitzt. Demgemäß hätte diese Stelle etwa lauten müssen: »Who can want . . . . . .«, in der Übersetzung etwa:

»Wer kann den Gedanken missen, es sei schändlich
»Daß Donalbain und Malcolm töteten
»Den gnadenreichen Vater.«

Statt dessen finden wir aber im Texte sonderbarerweise eine zweite Negation in dem dem can angehängten not, — welch doppelte Negation dann natürlich zur Affirmation und Gutheißung des Vatermordes führt. Denn es heißt dann:

»Wer kann nicht missen den Gedanken, es sei schändlich usw.«

Der Widerspruch an dieser für uns so signifikanten Stelle ist natürlich auch den Kommentatoren nicht entgangen. So Darmesteter (Macbeth Edition classique par James Darmesteter, Paris 1881, Librairie Delagrave): »La negation est de trop dans cannot et ferai dire à la phrase tout le contraire de ce quelle signifie, — si le sens n'etait trop claire de lui même.«

Diese Rede von Lenox ist wegen ihres ironischen Gehaltes recht bekannt unter den Kommentatoren. Darmesteter bezeichnet sie geradezu als »un modèle d'ironie voilée«, und zwar knüpft er diese Bemerkung an die Stelle, wo als Motiv des Mordes an Banquo, — dessen spätes Ausgehen von Lenox angeführt wird. De facto besteht jedoch die Ironie hier nicht in dieser Motivverschiebung, sondern vielmehr darin, daß uns hier der Dichter die volle Wahrheit über die Mordtat Macbeths mitteilt, jedoch unter solchen Bedingungen, daß wir trotzdem keine Kenntnis davon nehmen. Denn durch die Voranstellung des läppischen Motivs des späten Ausgehens Banquos, erzeugt der Dichter eine Athmosphäre völliger Unglaubhaftigkeit, in die dann sofort die Mitteilung des richtigen Sachverhaltes fällt. Derart besteht die Ironie hier eigentlich in einer Dupierung des Zuhörers, — der trotz der brüsken Mitteilung der vollen Wahrheit weiter denn je davon entfernt ist, dieselbe als solche zu erkennen.

In der großen (7.) Szene des ersten Aufzuges, in der sie den noch widerstrebenden Macbeth zum Morde endlich bestimmt, verweist die Lady auf die Vergangenheit.

»Welch' ein Tier
»Ließ dich von deinem Vorsatz mit mir reden?
». . . . . . . Nicht Zeit, nicht Ort
»Traf damals zu, du wolltest beide machen.«

Aus diesen Worten wird, so z. B. von Brandes, der Schluß gezogen, es sei aus dem ursprünglichen Texte offenbar viel ausgefallen, da in dem uns überlieferten bis dahin eine Unterredung wie die hier angedeutete, nicht enthalten ist.

Uns aber scheint es, daß gerade diese Stelle eine treffliche Illustration zu den einsichtsvollen Worten von Darmesteter liefert, wenn er meint: »Dans nombre de cas ou le texte semble corrompu, il est probable qu'il n'est qu'obscur et que nous devons accuser notre maladresse de commentateur plutôt que l'incurie des premiers éditeurs.«

Denn diese Worte der Lady sind ein Hinweis auf abgründige seelische Tiefen.

Die Lady, der Dämon — Weib, weist gegenüber Macbeth auf die Vergangenheit hin.

Denn tatsächlich trat schon früher zwischen ihn und den Vater das Weib, — die drei prophezeienden Hexen.

Viel ist über die Hexen von »Macbeth« geschrieben — und gestritten worden, die erlesensten Geister Deutschlands: Goethe, Schiller, Grillparzer, aber auch Schlegel, Th. Vischer, Otto Ludwig und andere, beschäftigte diese Frage. Wer indessen die vom Dichter Weitch genannten Hexen sind, sagt uns Holinshed, ja sagt uns der Dichter selbst in I/3, wo sie sich doch geradeheraus »the weird sisters« nennen. Weird bedeutet aber die Bestimmung, das Schicksal, wie denn auch Holinshed diese Hexen als »the Goddess of Destiny« bezeichnet.

Kein Zweifel somit, daß Schiller mit seiner Auffassung recht hatte, und daß uns in diesen Hexen, — genau so wie Freud[1] zufolge auch in der Cordelia, Regan und Goneril des »Lear« oder in den 3 Kästchen im »Kaufmann von Venedig«, — niemand anderer als die drei Schicksalsschwestern, die Nornen der Edda, Parzen der Lateiner oder Moiren der Griechen, entgegentreten.

Demselben entzückenden Essay Freuds aber danken wir auch die Kenntnis, daß diese gewöhnlich bloß als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgefaßte Allegorie der drei Schwestern, — »die drei Beziehungen zum Weibe« darstellt, oder die drei Formen, zu denen sich dem Mann das Bild der Mutter im Lauf des Lebens wandelt: »die Mutter selbst, die Geliebte, die er nach deren Ebenbild gewählt, und zuletzt die Mutter Erde«. . . . . .

Sohin ist der dunkle Hinweis der Lady auf die Vergangenheit eigentlich ein Hinweis auf die Mutter, als den Ursprung und

[1] Freud: Das Motiv der Kästchenwahl. Imago, Bd. II. 1913.

den tiefsten Quell der Vaterfeindlichkeit. Und darum läßt der Dichter die drei Hexen dem Helden auf der einsamen Heide entgegentreten und ihm prophezeien, er werde Than von Cawdor werden. Im Than von Cawdor aber dürfen wir nicht etwa eine Rangerhöhung erblicken, — denn er ist hier das Symbol des Verrates. Denn schon Rosse nennt ihn »abtrünnigen Verräter«, und auch von Angus hören wir: »doch Hochverrat, gestanden und erwiesen, hat ihn gestürzt«.

Damit sagt uns sohin der Dichter kaum etwas anderes denn: durch die Mutter werde der Sohn zum Verräter am Vater.

Und darum ist das Weib, doch das Ebenbild der Mutter, die Lady Macbeth, die trennende Kluft zwischen Vater und Sohn.

Und schließlich führen wir für diese unsere Auffassung der Lady noch die Gestalt Banquos an. Es erübrigt sich wohl von selbst, daß er, der dem Morde fernestehende, in vollen konträren Gegensatz zum schlechten Sohne Macbeth gestellt ist, und demnach als der gute Sohn aufzufassen ist.

Indem wir aus Gründen der Übersichtlichkeit die genauere Analyse dieser Gestalt in die Anmerkung[1] verweisen, wollen wir

[1] Unsere Bezeichnung Banquos als »guten« Sohnes ist bloß eine summarische. Denn es werden gegen eine solche Auffassung gewisse Bedenken rege, da die Zeichnung der Figur mit ihr nicht ganz übereinstimmt. Eine gewisse Unvollständigkeit, Unbestimmtheit, zumindest aber Verschwommenheit in seiner Charakterausprägung ist unleugbar, und demgemäß auch von manch ernster Seite vermerkt. So z. B. Gervinus bei Besprechung der dem Stücke innewohnenden poetischen Gerechtigkeit: »Eine ähnliche Unvorsichtigkeit stürzt Banquo. Er war in das Geheimnis der Schicksalsschwestern eingeweiht; zu Offenheit gegen Macbeth verpflichtet, hat er Gelegenheit, von der Verstocktheit und Heimlichkeit sich zu überzeugen; er mutmaßt und argwöhnt Macbeths Tat; gleichwohl tut er nichts gegen ihn und nichts für sich.« Auch Ulrici wirft ihm vor, »er spiegele sich mit selbstgefälligem Dünkel an den Verheißungen seines künftigen Glückes und rufe dadurch sein Verderben auf sein Haupt«, — wogegen Bodenstedt m. A. nach den triftigsten Einwand gegen die für gewöhnlich und auch hier angenommene Güte Banquos macht, wenn er hervorhebt: »Banquo hat Macbeth längst durchschaut, aber nichts getan, um den alten Duncan vor ihm zu warnen und zu hüten.« Wir neigen dazu, auch in dieser unklaren, kompromißhaften Zeichnung Banquos nicht minder ein psychologisches Ausdrucksmittel zu erblicken. Es ist, als ob der Dichter damit andeuten wollte, daß es doch nur das Weib, ⟨die Mutter⟩ sei, die eine unüberbrückbare Kluft zwischen Vater und Sohn setzt, und letzteren zur extremen Feindseligkeit treibt. Wogegen alle anderen Ursachen, wie z. B. die auch von den Autoren vermerkte so ungleiche Belohnung für die gleichen Verdienste, zwar eine arge Verstimmung, ja Gleichgültigkeit gegen den Vater zur Folge haben können, — wie uns ja auch Banquo ein »böses Denken« gegenüber Duncan eingesteht, — jedoch niemals den Umschlag in ausgesprochene Feindschaft bewirken können. Immerhin aber können wir diese Gestalt nach alledem doch schwerlich als den »guten« Sohn auffassen; vielmehr scheint uns für Banquo, der auf die knappen Dankesworte des Königs versichert »wachs' ich da, so ist die Ernte Euer« und dennoch in der nächsten Szene »böses Denken« hegt, der auch König Macbeth beargwöhnt und beneidet, ihm aber sofort darauf submiß erklärt: »unauflöslich bleibt für immer meine Pflicht an Euch gebunden«, — der sich somit mit Wut im Herzen stets ergeben dem Vater gegenüber zeigt, die Auffassung als »fügsamer Sohn« ungleich zutreffender, wodurch das Verhältnis zum »widerspenstigen« Macbeth erst ein vollauf gegensätzliches wird.

hier bloß im Zusammenhange mit dem uns unmittelbar beschäftigenden Thema hervorheben, daß in der Tragödie Banquo, — wieder ein Gegensatz zu Macbeth, — nicht allein kein Weib an die Seite gestellt ist, sondern auch, daß er außer jeglichem Kontakt mit der Lady darin erscheint. —

»Hätt er nicht
»Geglichen meinem Vater wie er schlief,
»So hätt' ichs selbst getan«

ruft die Lady in II/1 und belehrt uns derart, wie die Genien der Geschlechter einander entwaffnen; überdies aber entnehmen wir noch dieser Gestalt, daß der Mann durch das Weib zum Kampf gegen das eigene Geschlecht gedrängt wird, und so ist die Lady das »andere« Geschlecht, das über das »eigene« obsiegt; sie ist die Heterosexualität, die die Homosexualität niederringt.

Das Weib, — die Lady Macbeth, — ist es nach alledem, das den Sohn zum schlechten macht, und derart ist das Weib das Verhängnis des Sohnes.

* *
*

In der zweiten seelischen Phase dagegen wird, wie bereits bemerkt, Macbeth als Vater geschildert. Als solcher läßt er seinen Sohn Banquo ermorden und trachtet auch dem anderen Sohn Macduff nach dem Leben; er ist demnach der sohnesmörderische, sohnesfeindliche, der schlechte Vater.

Irgend ein Zweifel an dieser unserer Deutung wird vollends beseitigt, woferne wir uns des großen Nachdruckes entsinnen, mit dem Macbeth den gedungenen Mördern einschärft, nicht allein Banquo, sondern auch dessen Sohn Fléance ums Leben zu bringen. Man beachte, wie in den Worten der Mörder nach Fléances geglückter Flucht, der Akzent auf dem »Sohne« liegt (III/3):

Dritter Mörder: »Nur einer liegt; der Sohn entfloh.«
Zweiter Mörder: »So ist
»Die beste Hälfte unserer Müh' verloren.«

Aber womöglich noch kenntlicher wird das hier behandelte Problem der Sohnesfeindlichkeit wohl durch die Mordszene am kleinen Sohne Macduffs; nämlich durch den Umstand, daß, wo doch wiederholt und mit Nachdruck betont wird Macduff habe all die Seinigen verloren, der Dichter dennoch die Gestalt des Sohnes heraushebt, ihr Schicksal isoliert behandelt, und derart den »Sohn« in den Vordergrund stellt.

Das Motiv aber dieser Sohnesfeindlichkeit?

Da genügt wohl der Hinweis auf die so berühmte, so oft gedeutete und ebenso oft mißverstandene Vision von Banquos Geist, den Macbeth genau so seinen, des Vaters, Platz einnehmen sieht, wie er selbst früher Duncan von dem seinigen verdrängt, — und Macbeths Worte dabei:

»Ja und ein Kühner, der wagt anzuschauen
»Was bleich den Teufel machte!«

In herrlichster dramatischer Plastik illustriert hier der Dichter die von Rank auch für Hamlet erschlossene Angst des zum Vater gewordenen Sohnes, bei seinem Sohne der gleichen Feindseligkeit zu begegnen, wie er sie selbst einst dem Vater entgegengebracht.

Diese durch die Versündigung gegenüber dem Vater genährte und wachgehaltene Angst vor der Vergeltung läßt es uns nun verstehen, warum Macbeth bei Erhalt der Nachricht, Banquo sei zwar tot, doch der Sohn Fléance entkommen, in solch verzweifelnde Worte ausbricht:

»So bin ich wieder krank, sonst wär' ich stark,
»Gesund wie Marmor, fest wie Fels gegründet,
»Weit, allgemein, wie Luft und Windeshauch,
»Doch jetzt bin ich umschränkt, gepfercht, umpfählt,
»Von niederträchtiger Furcht und Zweifeln.«

Der Vater in ihm, die nie verstummenden Mahnungen an den dem Vater entgegengebrachten Haß und die ihm in Gedanken zugefügte Unbill sind es sohin, die das Mißtrauen gegen den Sohn nähren und wachhalten, und von diesem die nämlichen Empfindungen besorgen lassen, und so ist es der in ihm fortlebende Vater, der den Tod des Sohnes fordert. Darum meint ja auch der vorsichtige Sohn Malcolm in IV/3:

»Klug ist's, ein arm, unschuldig Lamm zu opfern,
»Um einen zorn'gen Gott zu sühnen.«

Derart aber erscheint dem Dichter zufolge die Beziehung zum Sohne aufs strengste bedingt durch die Beziehung zum Vater, sohin: wie man als Sohn war, so ist man dann als Vater.

Demgemäß demonstriert uns der Dichter speziell durch die Gestalt Macbeths, daß ein schlechter Sohn auch ein schlechter Vater ist.

* * *

Der nämliche psychologische Sachverhalt, nämlich der innige Zusammenhang der beiden seelischen Funktionen als Sohn und als Vater, wird aber vom Dichter auch noch an anderen Gestalten der Tragödie, speziell an Macduff und Banquo aufgezeigt.

Mit dieser unserer Annahme einer Motivwiederholung scheinen wir indessen nicht einmal ganz isoliert dazustehen, denn ähnliches scheinen schon manche unter den Shakespeare-Forschern irgendwie geahnt zu haben. So z. B. Ulrici, wenn er meint: »Es ist ein unleugbarer Mangel der Tragödie, daß die Grundidee des Ganzen nicht vollständig an dem persönlichen subjektiven Charakter, Leben und Schicksal des Helden, sondern zum Teil an seiner objektiven Umgebung zur Durchführung und Anschauung kommt«, und weiter, »die Grundidee des Ganzen spiegelt sich nicht bloß in Macbeth

(und seines Weibes) Charakter, sondern ziehe sich auch durch alle Nebenfiguren und Nebenpersonen durch«, endlich, »die Wirkung des Tragischen liegt nicht allein in der Geschichte Macbeths selbst, sondern sie ist gleichsam halbiert, und auf zwei verschiedene Seiten verteilt«.

Ähnlich nämlich Macbeth muß auch Macduff zweifellos als schlechter, widerspenstiger Sohn bezeichnet werden. Denn trotz seiner Liebe zum Vater — die doch gegenüber Duncan reichlich belegt ist und auch gegenüber Macbeth durch Worte Malcolms[1] bekundet wird — lehnt er sich gegen Macbeth auf. Er geht nicht zur Krönung nach Scone, »führt dreiste Worte« Lenox zufolge, und lehnt brüsk die Einladung zur Festtafel ab, die, wie wir wissen, der fügsame Sohn Banquo ohne Zögern annimmt.

Die Ursache aber dieser seiner Haltung?

Macbeths Mord an Duncan, der Vatermord, die überlieferte Vaterfeindlichkeit.

Diese seine vaterfeindliche Gesinnung, die Auflehnung gegen den Vater ist es aber auch, der all die Seinigen zum Opfer fallen; denn vom Vater verfolgt mußte er sie verlassen und hat sie, speziell den vor unseren Augen erwürgten Sohn, der Mörderhand preisgegeben. Darum ist es, daß wir ihn in IV/3 klagen hören:

»Macduff, für deine Sünden starben sie!
O ich Nichtswürdiger, nicht um ihre Schuld,
Um meine eigene traf der Mord ihr Leben!«

Kein Zweifel somit, daß wir auch hier auf das nämliche Motiv gestoßen sind wie bei Macbeth, und daß uns ebenso wie an diesem auch an Macduff demonstriert werden soll, daß ein schlechter Sohn auch ein schlechter Vater ist.

Nur daß dieser, wie wir sehen, vollkommen identische Inhalt, uns, worauf mit allem Nachdruck hingewiesen sei, in zwei voneinander recht verschiedenen Ausdrucksformen, gleichsam in zwei abweichenden Dialekten, mitgeteilt wird. Denn durch das Macduff-Schicksal wird uns in unverhüllter, direkter Weise ganz das nämliche gesagt, was die Macbeth-Gestalt in verhüllter, sohin indirekter Form zum Ausdrucke bringt, so daß es Anschein hat, als wäre die letztere eine symbolische Darstellung der ersteren. Danach hätten wir in der Fassung des Macbeth ein Darstellungsmittel zu erblicken, wie es auch bei der Traumbildung so häufig zur Verwendung gelangt. Weiß doch jeder mit der Freudschen Lehre vom Traume Vertraute, wie in demselben z. B. die Abtönungen und Nuancen wegfallen, um lapidarer Kürze und extremsten Vorstellungen Platz zu machen, so daß, worauf es uns hier speziell ankommt, fast jede negative Gefühlsbeziehung durch den Tod ausgedrückt wird. Und soferne wir dessen eingedenk sind wird es uns kaum überraschend kommen, in Macbeths Mord am König bloß Macduffs Auflehnung gegen den-

[1] IV/I Malcolm zu Macduff: »Ihr habt ihn geliebt.«

selben, und in Macbeths Mord am Sohne lediglich Macduffs Unbekümmertheit um denselben zu finden[1].

Dieselbe Einsicht ergibt sich aber womöglich mit noch größerer Deutlichkeit, sobald wir auch die beiden Frauengestalten zusammenstellen.

Denn tut denn Lady Macduff in jener kleinen, wegen ihrer angeblichen Belanglosigkeit in der Schillerschen Übersetzung sogar ganz außer acht gelassenen Szene des IV. Aufzuges, dem tiefsten Sinne nach etwas anderes als die Lady Macbeth im I. und II. Aufzuge, wenn sie ihren kleinen Sohn gegen den Vater aufhetzt, indem sie ihm denselben als Verräter bezeichnet, der schwört und nicht hält und aufgehängt werden sollte, und den Vater vor ihm zu tiefst herabsetzt, indem sie zu ihm von dessen leichter Ersetzbarkeit durch einen anderen Vater spricht? Ja, können denn diese Worte der Lady Macduff adäquater verbildlicht werden, als durch die Dolche der Lady Macbeth, wo doch Hamlet in III/2, als er sich anschickt seiner Mutter ihre Sünden vorzuhalten, sagt: »Nur reden will ich Dolche, keine brauchen«, — und sich überdies auch der allgemeine Sprachgebrauch »Worte wie Dolche« ohnehin längst dieses Gleichnisses bedient?[2]

Indessen, — was mochte denn den Dichter zu dieser hier enthüllten doppelten Darstellung des Motivs bewogen haben?

Ohne diese dem Stande unserer Untersuchung nicht genau angepaßte Frage schon jetzt in ihrer Gänze beantworten zu können, möchten wir dennoch hier der Vermutung Raum geben, daß der Dichter die in der Sage so dürftig gehaltene Gestalt Macduffs deshalb soviel reichhaltiger ausgestattet hat, weil er in ihr irgendwie den konkreteren, schärfer umrissenen, speziellen Fall des im Macbeth viel allgemeiner zum Ausdruck gebrachten Motivs empfunden hat, und dies mag sein Antrieb gewesen sein, daß er den Macduff-Keim der Sage sozusagen herausgehoben, isoliert behandelt und Macbeth zur Seite gestellt hat, gleichsam als Hinweis darauf, daß in diesem Falle Macbeth in dieser Weise, eben als Macduff, verstanden wurde und zu verstehen sei.

Aus diesen Darlegungen aber ergibt sich vor allem der für das Verständnis der Tragödie unerläßliche Schluß, daß wir den eigentlichen Helden des Stückes nicht etwa in Macbeth, wohl aber in der Gestalt Macduffs zu erblicken haben. In Übereinstimmung damit ist es nun, wenn nunmehr die weitere Grundidee des

[1] Die Frage, ob und inwieferne wir nicht etwa in dem hier aufgezeigten Nebeneinander der verhüllten und der direkten Darstellungsweise des Hauptmotivs uns einem Grundphänomen der dramatischen Produktionsweise genähert haben, fällt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung, und soll anderenorts näher untersucht werden.

[2] Aber auch das gemeinsame äußere Schicksal, daß nämlich der sich in Mordszenen auf der Bühne bekanntlich so wenig beschränkende Dichter den Tod beider Ladys hinter die Bühne verlegt, scheint uns gleichfalls für die hier behauptete Identität zu sprechen.

Dramas, — der vom Dichter aus dem Zusammenhange der Vater- mit der Sohnesfunktion noch weiter abgeleitete psychologische Sachverhalt, — gleichfalls nicht mehr an Macbeth, sondern an Macduff zur Entwicklung gelangt, wodurch letzterer gleichsam zur Fortsetzung des ersteren wird.

* * *

Zu Macduff verhält sich aber die Gestalt Banquos wie das Positiv eines Bildes zu dessen Negativ. Vorerst, wie bereits bemerkt, in der Rolle als Sohn; nicht minder aber auch als Vater. Denn wo, wie wir gesehen, Macduff sich vor den Verfolgungen Macbeths rettend, unbekümmert um den Sohn denselben bedenkenlos opfert, — sind die letzten Gedanken des von Mörderhand fallenden Banquo gerade an den Sohn geknüpft; denn »flieh, guter Fléance, flieh«, sind die letzten Worte des sterbenden Banquo.

Danach haben wir auch in seinem Schicksale kaum etwas anderes denn die Verbildlichung der im Stücke behandelten Bedingtheit des Vaters — durch das Sohnesverhältnis zu erblicken; nur daß der Sinn derselben entgegengesetzt zu fassen ist, somit: ein guter Sohn ist ein guter Vater.

Wir wissen uns im Einklange mit unserer früheren Deutung Banquos als eines trotz allem inneren Widerspruche gefügigen Sohnes, wenn wir dieser Allegorie hier den Sinn unterlegen, ein solcher Sohn falle zwar selbst dem Vater zum Opfer, doch sichere er dafür seinen Sohn.

Doch viel mehr noch als dies. Denn die in der Hexenszene des III. Aufzuges hervorgerufene Erscheinung der unendlich langen Königsreihe aus dem Hause Stuart, — das sich, wie erwähnt, von eben diesem Fléance ableitete — zeigt ja, daß der Preis, der solch einem guten Sohne winkt, ein noch ungleich größerer ist, indem demselben der ungestörte Fortlauf der Generation gesichert ist.

Woferne wir aber diese hier bei Banquo gewonnene Einsicht auf die Gestalt Macbeths anwenden, so ergibt sich als die dem Dichter offenbar vorschwebende Grundidee der Gedankengang, daß ein schlechter Sohn nicht allein seinen Sohn opfert, sondern sich dadurch auch der Segnungen der Generationsfolge begibt.

* * *

Aus dieser Folgerung eben, aus dieser Bekümmernis um die Erhaltung des Geschlechtes, glauben wir den Hauptakzent der Dichtung herauszuhören. Der Sohn ist hier hauptsächlich als Mittel zu diesem Zweck, somit als Stammhalter gedacht; deshalb fehlt auch in der Vision der Königsreihe die Gestalt des Fléance, wo doch Banquo in ihr vertreten ist.

Für diese unsere Annahme, daß dem Dichter hier hauptsächlich das Problem der Stammerhaltung vorgeschwebt haben mag, spricht ja schon der aktuelle Anlaß der Dichtung, der durch das jähe Aufhören der Dynastie Tudor mit Elisabeth und den Über-

gang der Krone an die Stuarts eine gewisse Analogie bot zu dem in der Tragödie abgeleiteten Gegensatz der Schicksale Macduffs und Banquos. — Aber überdies läßt sich die zerstörte Hoffnung auf die Erhaltung des Geschlechtes auch aus dem Umstande erschließen, daß Macduff, dem Rosse eben gemeldet die Ermordung von

»Weib, Kinder, Diener, Alles
Was nur zu finden war«

in seinem Verzweiflungsausbruch dennoch immer wieder den Verlust aller Kinder so betont, wenn er ruft:

»Er hat keine Kinder. All die herz'gen Kleinen?
Alle sagst du? O Höllengeister! Alle!
All meine herz'gen Küchlein!«

Zumal ja für unsere Auffassung, dieser sein Schmerz gelte hier nicht sowohl den Kindern als solchen, sondern beziehe sich vielmehr auf sie als Glied der Generationskette, auch die bekanntlich soviel gedeuteten Worte Macduffs »er hat keine Kinder« sprechen, die sich auf Macbeth beziehen, und bei der Identität beider Gestalten durch einen resignierten Ausruf Macduffs, etwa: »so habe ich denn keine Kinder mehr«, zwanglos ersetzt werden können. Daß aber ein solcher, in solch genereller Fassung und in einer derartigen Situation sich lediglich auf die verlorene Aussicht auf Fortpflanzung des Geschlechtes beziehen kann — dürfte kaum noch einem Widerspruche begegnen.

* * *

Wohl aber mag sich hier der Zweifel, wie wir besorgen, an einen anderen Umstand knüpfen.

Es erscheint nämlich völlig ungeklärt, warum der Dichter nach alledem hier dennoch die Gestalt des Sohnes Macduffs unter den Seinigen herausgehoben, und sein Schicksal einer singulären Behandlung unterzogen hat. Unserem Verständnis des Stückes war ja dieser Umstand ungemein förderlich, indem ja dieser Sohn, vielleicht noch mehr als sein Widerpart Fléance uns, wie oben hervorgehoben, den Aufschluß ermöglichte, daß die Tragödie zum Teil das Sohnesproblem in sich berge. Was mochte indessen den Dichter veranlaßt haben, diesen Teil des Problems, »den Sohn« so ganz unverhüllt in ein derart grelles Licht zu rücken, wo er doch den andern Teil »den Vater« in ein nebelhaftes, symbolisches Dunkel hüllte? Was mochte er damit bezweckt haben, was dadurch ausdrücken wollen?

Umsonst durchforschen wir, Antwort heischend, die Chronik Holinsheds; wir finden dort eine derartige Gestalt nicht.

Oder aber bezieht diese Sohnesfigur ihr grelles Licht am Ende — von der Wirklichkeit?

Und so mögen denn die hier dem Dichter vorgelegte Frage, — seine Biographen beantworten.

III.

Diese aber verzeichnen unter den so dürftigen Daten den Umstand, William Shakespeare habe ungefähr in seinem 21. Lebensjahre seine Vaterstadt Stratford, Weib und Kinder verlassen, und sei nach London gezogen.

Als Ursache dieses schwerwiegenden Schrittes, dieser Trennung von alledem, was ihm »das Liebste — sein sollte, wird übereinstimmend und fast ausschließlich sein Konflikt mit dem mächtigen Gutsherrn, Sir Thomas Lucy, von den Biographen angeführt. Bei einem Jagdfrevel betreten, sei William Shakespeare von Lucy etwas strenge bestraft worden. Er rächte sich dafür mit einer satirischen Ballade gegen Lucy, was jedoch bloß zur Folge hatte, daß nun der Gutsherr seine Verfolgung verdoppelte, Shakespeare »oft peitschen und zu wiederholten Malen einsperren ließ, und ihn schließlich derart gezwungen hat, sein Gewerbe und seine Familie für einige Zeit zu verlassen, und sich nach London zu retten«. (Brandes).

Indessen kommen auch die Biographen — trotz der noch erhaltenen ersten Strophe der Ballade, trotz des Hinweises auf den Vorfall in den »Lustigen Weibern von Windsor« und der Übereinstimmung beider, — über ein »wahrscheinlich« hier nicht hinaus. In seltener Übereinstimmung pflegen sie diese Episode mit einer Bemerkung zu beschließen, die z. B. Kellner so formuliert: »daß es nicht erst dieses Konfliktes mit Lucy bedurfte, um Shakespeare in die Welt hinauszutreiben, da ihn der innere Geist trieb«.

Und wie denn — wenn wir hier Platz beanspruchen würden für die Vermutung, daß — neben dem Konflikt mit Lucy — vielleicht auch Shakespeares Beziehung zu seinem Vater irgendwie das Motiv sein könnte, das ihn bewog, die heimatliche Scholle und die erst kürzlich gegründete Familie zu verlassen?

Wir besitzen aber auch einen Anhaltspunkt für die Möglichkeit einer konfliktuosen Verschärfung des Verhältnisses zwischen Vater und Sohn zur damaligen Zeit, wodurch unsere Vermutung nicht unwesentlich gestützt wird. Denn kurz vorher ist nämlich zwischen Sohn und Vater — die Lady Macbeth, das Weib, getreten. Denn nicht volle drei Jahre vorher hatte der kaum achtzehnjährige William die bedeutend ältere, sozial unebenbürtige Bauerndirne geheiratet, unter von der Norm recht abweichenden Formalitäten, und ohne die für Minderjährige sonst unerläßliche Zustimmung des Vaters. »Daß der kluge John Shakespeare nicht um seine Einwilligung angegangen wurde, ist vollkommen verständlich, er hätte sie niemals gegeben«, meint Kellner.

Und nach alledem: Klingt es nicht wie ein Selbstbekenntnis des Dichters, wenn er Lady Macduff (IV/2), ihrem vor den Verfolgungen des Königs geflüchteten Gatten vorwerfen läßt:

»Sein Weib und Kinder lassen
Haushalt wie seine Würden an dem Ort
Von dem er selbst entflieht? Er liebt uns nicht,
Ihm fehlt Naturgefühl!«

Der Sicherheitswert dieser unserer Annahme wird jedoch noch durch einen andern Umstand ganz besonders gehoben. Es ist nämlich nicht leicht der Grund herauszufinden, warum der Dichter den Sohn Macduffs bereits nach der Flucht desselben erwürgen läßt, anstatt die Mordtat vor das Entweichen Macduffs zu verlegen. Denn sie würde dann, zumal an Banquos Schicksal gemessen, noch immer hinlänglich motiviert sein; dagegen würde die Flucht Macduffs durch das nun hinzutretende Vergeltungsmotiv sehr bedeutend gewinnen an zwingender und klarer Begründung, an der es ihr zweifellos gebricht. Dies beweisen nicht allein die Worte der Lady Macduff ⟨IV/2⟩: »Was tat er denn, landflüchtig so zu werden?« und »Die Flucht ist Wahnsinn«, sondern auch der Umstand, daß z. B. Gervinus diese verkehrte Folge des Geschehens hier tatsächlich vernachlässigt, indem er meint, Macduff habe sich erst nach der Ermordung der Seinigen zum Kampf gegen Macbeth aufgerafft, wogegen Ulrici z. B. die Flucht Macduffs als unmännlich und unväterlich bezeichnet.

Diese zweifellose Unstimmigkeit hört jedoch sofort auf ein Problem zu sein und verschwindet restlos, sobald wir darauf verweisen, daß auch hier eine volle Analogie vorzuliegen scheint, insofern nämlich, daß ein Erlebnis Shakespeares einfach in die Dichtung herübergenommen wurde. Denn genau so wie im Trauerspiele, ist auch dem seit Jahren fern von den Seinen und unbekümmert um dieselben lebenden Dichter, der 11jährige Sohn Hamnet gestorben.

Sobald wir aber all dies berücksichtigen, so erscheint uns die Annahme, daß in der Gestalt Macduffs das persönlichste Erleben des Dichters verkörpert ist, kaum abweisbar.

* *
*

Über den Dichter wird uns aber berichtet, daß in seinem Leben das Jahr 1601 die Periode einer schweren Gemütsumdüsterung einleitet, der allerdings die staunend bewundernde Welt anscheinend auch Meisterwerke wie Julius Cäsar, Hamlet, Othello, König Lear, Macbeth etc. verdankt.

Für diese fürchterliche Verstimmung des Dichters werden von der Shakespeare-Forschung verschiedene Motive angeführt, so die Verurteilung der Lords Essex und Southampton, denen der Dichter nahestand, ferner die Krise in seinem und Lord Pembrocks Verhältnisse zur »schwarzen Dame« der Sonette; endlich aber auch der Umstand, daß das Jahr 1601 das Sterbejahr des Vaters des Dichters war. Es ist das Verdienst von Freud an der Hand der psychologischen Erfahrung die Motive hier nach ihrer Dignität geordnet, besonders aber das gewöhnlich nicht entsprechend bewertete Moment, den Tod von Shakespeares Vater, in seiner Bedeutung für die so grelle Wandlung des bis dahin so sonnigen und übermütigen Dichters, — an die ihm gebührende Stelle gerückt zu haben. Und wie sehr mit Recht — dafür bietet uns gerade Macbeth einen

sprechenden Beleg, wenn er, nach der Entdeckung des Königsmordes, angeblich heuchelnd, ausruft: ⟨II/2⟩:

»Wär' ich gestorben, eine Stunde nur
Eh' dies geschah — gesegnet wär' mein Dasein!
Von jetzt gibt es nichts Ernstes mehr im Leben:
Alles ist Tand, gestorben Ruhm und Gnade,
Der Lebenswein ist ausgeschenkt, nur Hefe
Blieb noch zu prahlen dem Gewölbe.«

Danach gilt somit für »Macbeth« dasselbe, was Freud für »Hamlet«[1] erschlossen hat, nämlich daß unsere Tragödie ebenso wie diese unter dem Eindrucke des Todes des Vaters und »in Wiederbelebung der auf den Vater bezüglichen Kindheitsempfindungen«, geschöpft worden ist.

Nur daß — entsprechend der mehrere Jahre späteren Entstehung des »Macbeth« — auch die Reaktionsbildungen jener Kindheitsregungen uns hier bereits in einem fortgeschritteneren Stadium, ungleich transformierter als dort, begegnen. Denn im Laufe dieser Zeit hat die von Rank in seiner instruktiven Studie so trefflich klargelegte psychische Situation des Dichters gegenüber der Entstehungszeit des »Hamlet« insoferne noch eine Wandlung erfahren, als die dem Tode des Vaters folgende, auf der ohnehin latent vorhandenen Neigung sich aufbauende und durch Schuld- und Reuegefühle reaktiv genährte Liebeseinstellung zum Vater noch mächtig zugenommen hat, und demzufolge — vielleicht umgekehrt wie im »Hamlet« — das positive Gefühl der Vaterschaft die negativen Sohnesgefühle bereits bei weitem überwog.

Und diesem durch den Fortschritt der Verdrängung bewirkten Vorwalten des Vatergefühles in der Brust des Dichters ist es auch zuzuschreiben, daß hier die Reaktion auf den infantilen Vaterhaß nicht mehr so sehr wie in den früheren Werken dieser Periode als Schuldgefühl gegenüber dem Vater, vielmehr als Bedrohung der Einstellung zum Sohne empfunden wird, und demnach die von ihm abgeleiteten Schuldgefühle und Vorwürfe dort ihre vielleicht stärksten Akzente finden, wo sie an das Schicksal des vernachlässigten und angeblich geopferten Sohnes geknüpft werden:

»Sündiger Macduff
Für dich sind sie erschlagen! Ich Verworfener!
Für ihre Sünden nicht, nein für die meinen
Sind sie gewürgt!«

IV.

Ebenso ist es aber auch der persönlichste Schmerz des Dichters, der die erschütternde Wehklage Macduffs ob der zerschellten Hoffnung auf die Erhaltung des Stammes durchzittert.

[1] Freud: Traumdeutung.

Denn in die eben erörterte seelische Verfassung, in der sich der Dichter in den dem Tode seines Vaters folgenden Jahren befand, in diese seine Grundstimmung, fielen auch die beiden, bereits des öfteren gestreiften, historischen Ereignisse.

Zuvörderst der Tod der Königin.

Und da erscheint es nun als psychologisch folgerichtig, daß das Schicksal der alten, unvermählten »jungfräulichen« Elisabeth, welche ohne Nachkommen und sohin als letzte ihres Stammes heimgegangen ist und ihre Krone einem fremden Geschlechte überkommen mußte, — daß sohin dies ergreifende Bild der Vergänglichkeit solch gewaltiger Macht und Größe, in der Brust des Dichters einen mächtigen Widerhall geweckt hat, und ihn derart die Trauer um seinen Sohn vor allem als Schmerz um seinen gefährdeten Stamm empfinden ließ. Hatte er doch nur mehr zwei Töchter, mit denen ihn, den recht gut belegten Angaben der Biographen zufolge, gar zur damaligen Zeit noch keinerlei seelische Gemeinsamkeit verband, und denen er recht fremd gegenüberstand; überdies aber war die ältere Susanna entweder eben verheiratet oder im Begriffe zu heiraten; nicht minder aber stand auch die jüngere Judith bereits in heiratsfähigem Alter. Und so sollte niemand wirklich lieber sein Erbe antreten, vor allem aber niemand seinen Namen und seinen Ruhm fortsetzen! Und darum verzweifelt Macbeth:

»Mein Haupt umfing die unfruchtbare Krone;
Den dürren Zepter reichten sie der Faust,
Daß eine fremde Hand ihn mir entwinde,
Kein Sohn von mir ihn erbe!«

Es macht fürwahr alle Ehre dem intuitiven Vermögen von Brandes, daß er Hamnets Tod nach seiner psychischen Bedeutsamkeit für den Dichter so treffend eingeschätzt hat, als er niederschrieb: »Daß dieser Todesfall einem Vater, der ein so tiefes Gefühl hatte wie Shakespeare, sehr zu Herzen ging, ist selbstverständlich, und das um so mehr, weil er immerfort bemüht das gesunkene Ansehen seiner Familie wieder aufzurichten, nun den Erben seines Namens verloren hatte.« Der feinsinnige Kritiker hatte es eben herausempfunden, was wir erst mühselig aus »Macbeth« entziffern mußten.

* * *

Machen wir uns aber nicht einer krassen Willkür schuldig, wenn wir hier so ohneweiters das Hinscheiden der Königin heranziehen, und derart Elisabeth eine so bedeutsame Rolle in der Konzeption des Dramas einräumen?

Nun — wir fühlen uns so frei von diesem Vorwurfe, daß wir sogar geneigt sind, diese Vermutung über den Einfluß der Königin auf die Gestaltung des Dramas noch weit darüber hinaus auszudehnen.

Denn noch ungleich reichlicheren und mächtigeren Anklang an die Qualen der eigenen Brust mag des Dichters Phantasie dem eben abgelaufenen Leben der Königin abgelauscht haben.

War doch Elisabeth, ähnlich ihm, ein schlechtes Kind, eine schlechte Tochter, gewesen.

Denn war schon die Beziehung der blutjungen Prinzessin zu ihrer Stief- und Ziehmutter, der letzten Gemahlin Heinrichs VIII. Katharina Parr, die eigenen Briefen Elisabeths zufolge ihr stets »so viel Freundschaft und gute Dienste bewiesen«, namentlich seit Katharinas Wiederverheiratung kein ganz einwandfreies, so gab ja ihr Verhältnis zu ihrer Vorgängerin auf dem Throne, zur Maria der Katholischen, ihrer Halbschwester, der Phantasie des Dichters reichlichen Anlaß, um dieselbe im Sinne der Mutterfeindlichkeit zu werten. Denn nicht allein daß sie es verstanden hat, das Herz sowohl des von Maria heiß geliebten Grafen von Devonshire als auch, wie es allen Anschein hat, von Marias Gemahl, Philipp dem Zweiten, für sich zu gewinnen. Aber sie war ja in aller Wirklichkeit eine rebellische Tochter, wo sie doch zweifellos mit Wyatt und seinen Mitverschworenen im intimen Einverständnis stand, als diese im Jahre 1554 sich gegen die Königin erhoben. Stand doch damals sogar ihr Leben auf dem Spiele, und hatte sie es, Leti[1] zufolge, lediglich nur der Gunst Philipps zu danken, daß die Sache eben bloß bei der Haft im Tower und dann bei der Verbannung in Hatfield ihre Bewendung fand.

Und zum Schlusse, wenn auch nicht zuletzt: Vor allem andern dürfte das Unbewußte des Dichters Elisabeths Mutterfeindlichkeit herausgefühlt haben aus der Rolle, die Elisabeth in der Tragödie einer anderen Königin, der Maria Stuart, spielte. Denn in ihrem Verhalten zur unglücklichen Schottin gab es ja so manches. wo der Erklärungsversuch durch rationelle Gründe nicht zureicht, Wir meinen hier nicht allein den Umstand, daß Elisabeth schon längst Marias politische Umtriebe und Machenschaften nicht unbekannt sind, und dennoch läßt sie sie erst nach 18jähriger Gefangenhaltung vor die Anklage stellen und verurteilen, aber sie bestätigt das Todesurteil, und ist dennoch von Marias Hinrichtung bestürzt und fassungslos. Dies läßt auch uns unbewußte Einflüsse vermuten, wir glauben sie zu erraten, wenn wir annehmen, Elisabeth[2] habe durch Identifizierung der Schottin mit Maria der Katholischen — wo sie doch ohnehin außer durch Namen im Gegensatze zu Elisabeth

[1] Das Leben der Königin Elisabeth aus dem Italienischen von Leti — übersetzt von Menantes. Hamburg 1707.

[2] Zur Stütze dieser Annahme nachstehende Mitteilung von Leti (II. Teil, II. Bd., p. 180): »Man machte den Tag, als dieser Königin Enthauptung zu London kund worden, Freuden-Feuer . . . Elisabeth streckte den Kopf zum Fenster hinaus und fragte: Was diese Freuden-Feuer bedeuten? Man antwortete ihr, es geschähe wegen der Königin Maria Tod. Darauf sie dann aus ungemeiner Vorstellung, gleichsam als wenn sie darüber bestürzt, sagte: Was ist meine Schwester? Die Königin tot? . . .«

auch noch durch Gleichheit der Legitimität und der Religion verbunden waren, und wo doch Philipp II. genau so wie seinerzeit der Prinzessin Elisabeth jetzt der Maria Stuart beigestanden hat, — die eben besprochene Situation ihrer Jugend einfach wiederholt, und habe sich dabei gegenüber Maria Stuart derjenigen Affekte entledigt, die sie seinerzeit gegenüber Maria der Katholischen aufs sorgsamste zu unterdrücken gezwungen ward. Daß aber die Beziehung zu dieser ihrer Vorgängerin eigentlich als Mutterbeziehung aufzufassen und zu bewerten sei, — dies ist bereits früher betont worden. —

Aber außer diesem einen — gab es denn im Leben der Königin nicht noch einen und dazu noch ungleich mächtigeren Anklang an das ureigenste Erleben des Dichters? Hat doch auch die Königin, gleich ihm dem Dichter, ebenfalls einen Sohn ermordet, — wo sie doch erst kürzlich — 1601 — ihren Geliebten, den dem Dichter recht nahestehenden Robert von Essex hat enthaupten lassen!

Und das Unbewußte des Dichters hatte es wahrlich nicht schwer, die Beziehung Elisabeths zur Essex als Sohnesbeziehung zu werten, — wo doch der Graf um 31 Jahre jünger als die Königin, und überdies auch der Stiefsohn ihres vieljährigen Liebhabers, Leicester, war.

* *
*

Derart war die Königin des Dichters Modell bei der Schöpfung seiner Tragödie.

Nur daß wir sie nicht etwa in einer Gestalt derselben wiederfinden, vielmehr in deren zweien. Denn die demnächst zu veröffentlichende Analyse des »Kaufmann von Venedig« führte mich darauf, daß sich Shakespeare — vielleicht auch andere Dramatiker — nicht selten als Entstellungsmittel des Vorganges bedient, daß er eine psychische Persönlichkeit spaltet und auf zwei — vielleicht auch mehrere — Gestalten des Dramas verteilt; diese sind dann natürlich bloß fragmentarisch und daher unverständlich und müssen, um ein psychisch Ganzes zu bilden, erst zusammengesetzt werden. Es ist kaum möglich, den Sachverhalt hier treffender wiederzugeben als mit den Worten Freuds, wenn er schreibt:

»Jekels hat kürzlich in einer Shakespeare-Studie ein Stück der Technik des Dichters zu erraten geglaubt, welches auch für Macbeth in Betracht kommen könnte. Er meint, daß Shakespeare häufig einen Charakter in zwei Personen zerlegt, von denen dann jede unvollständig begreiflich erscheint, solange man sie nicht mit der anderen wiederum zur Einheit zusammensetzt. So könnte es auch mit Macbeth und der Lady sein, und dann würde es natürlich zu nichts führen, wollte man sie als selbständige Person fassen und nach der Motivierung ihrer Umwandlung forschen, ohne auf den sie ergänzenden Macbeth Rücksicht zu nehmen. Ich folge dieser Spur nicht weiter, aber ich will doch anführen, was in so auffälliger Weise diese Auffassung stützt, daß die Angstkeime, die in der Mordnacht bei Macbeth hervorbrechen, nicht bei ihm, sondern bei der Lady zur

Entwicklung gelangen. Er ist es, der vor der Tat die Halluzination des Dolches gehabt hat, aber sie, die später der geistigen Erkrankung verfällt; er hat nach dem Morde im Hause schreien gehört: Schlaft nicht mehr, Macbeth mordet den Schlaf und also soll Macbeth nicht mehr schlafen, aber wir vernehmen nichts davon, daß König Macbeth nicht mehr schläft, während wir sehen, daß die Königin aus ihrem Schlafe aufsteht und nachtwandelnd ihre Schuld verrät; er stand hilflos da mit blutigen Händen und klagte, daß all des Meergotts Flut nicht reinwasche seine Hand; sie tröstete damals: Ein wenig Wasser spült uns ab die Tat, aber dann ist sie es, die eine Viertelstunde lang ihre Hände wäscht und die Befleckung des Blutes nicht beseitigen kann. ‚Alle Wohlgerüche Arabiens machen nicht süßduftend diese kleine Hand' ⟨V/1⟩. So erfüllt sich an ihr, was er in seiner Gewissensangst gefürchtet; sie wird die Reue nach der Tat, er wird der Trotz, sie erschöpfen miteinander die Möglichkeiten der Reaktion auf das Verbrechen, wie zwei uneinige Anteile einer einzigen psychischen Individualität und vielleicht Nachbilder eines einzigen Vorbilds.«

Als dies Vorbild der beiden Heldenfiguren mochte aber auch Freud, als er dies niederschrieb, kaum jemand anderer denn Elisabeth vorschweben, — wo er doch, wie wir gesehen, mit unvergleichlicher Intuition von vornherein einen Anteil der Königin bei der Konzeption des Dramas erriet.

Elisabeth war es sohin, die der Dichter in die Formen Macbeths und der Lady gegossen. Daß er es überhaupt und in solch unvergänglicher Weise vermochte — dies dankte er seiner Phantasie, die ihm, wie wir sahen, eine Gemeinsamkeit mit der Königin auch in seinem innersten Erleben vorgaukelte. Daß er zur Feier des Wechsels auf dem englischen Throne die mit der Dichtung in der Grundidee sehr weit übereinstimmende Macbeth-Sage verwenden konnte — dies war eben das Werk dieser Identifizierung, die fast bis zum völligen Austausch der Persönlichkeiten gedieh. Galt ihm doch gleichermaßen die unfruchtbare Königin als Sohnesmörderin wie er der »Sohnesmörder« als unfruchtbar.

So mag denn auch unter diesem Aspekt das Wort des Kulturhistorikers[1] gelten, der da meint: »untrennbar stehen die Königin und der Dichter auf dem Gipfel ihrer Welt«.

Aber — lag es nicht vielleicht auch an dieser Identifizierung, daß Shakespeare, wie dies Brandes verbürgt, der Königin eine derartige Kühle der Empfindungen entgegenbrachte, daß er nicht einmal bei ihrem Tode — und dies trotz Chettles Aufforderung — auch nur einige Zeilen zu ihrem Preise schrieb?

---

[1] Erich Marcks: Königin Elisabeth von England. In »Monographien zur Weltgeschichte«.

V.

Doch nicht minder innig hat des Dichters Phantasie auch Jakob und dessen Thronbesteigung ins eigene Schicksal verwoben.

Wo aber der Königin Tod dem Dichter bloß Verzweiflung und Reue ob des selbstverschuldeten Ungemachs entrang, schöpft er aus Jakobs Gestalt — Entsühnung und Sehnsuchtserfüllung.

Jakob ist der Auftakt der brausenden Wunschsymphonie, die nunmehr die Trauer seiner Brust übertönt. Denn bloß Ausdruck der Wunscherfüllung ist es, daß Macduff »kein vom Weibe geborener ist«.

Wir glauben darin vorerst einen Gegensatz etwa zum Sterblichen oder Menschen mit seiner Ohnmacht und Unzulänglichkeit herauszuhören, zumal ja die Erscheinung Macbeth zugleich kündet: »Lache der Wut armseliger Menschen« — damit gleichsam auf eine Gottheit als seinen Bezwinger hindeutend.

Nun fehlt aber in der Vorlage Shakespeares diese so scharfe Gegenüberstellung dem Menschlichen[1], und scheint sonach wesentlich vom Dichter zu stammen, was wohl den Schluß ermöglicht, daß ihm Macduff, auf den sich das Attribut »kein vom Weibe geborener« bezieht, — als Gottheit vorgeschwebt hat.

Sind wir aber nicht bereits fast der nämlichen Ansicht begegnet? Meinte denn nicht auch Simrock, vom anderen Attribut Macduffs, dem »aus dem Leibe der Mutter geschnitten« ausgehend, dieses weise auf ⟨Halb-⟩ Götter hin?

Wir glauben es aber auch zu vermuten, welchen Gott der Dichter hier im Sinne gehabt haben mochte, soferne wir bedenken, daß dies Dunkle »kein vom Weibe geborener« eigentlich zwei Lesarten bietet, neben der uns bekannten, wo der Akzent auf dem »geboren« liegt und zu der als Lösung das »aus dem Leibe geschnitten« gehört, — noch eine zweite mit dem Nachdrucke auf dem »vom Weibe«, deren Lösung die gegensätzliche Fassung »ein vom Manne geborener« ist.

Demnach schwebte hier dem Dichter offenbar ein Gott vor, der sowohl aus dem Leibe der Mutter geschnitten, als auch vom Vater geboren wurde.

In der antiken Götterwelt kennen wir nur aber eine solche Gestalt — den griechischen Gott Dionysos.

Denn dieser Gott ist, zufolge der am meisten verbreiteten sogenannten thebanischen Sage, Sohn der Semele, Tochter des Thebenkönigs Kadmos, — die ihn von Zeus empfangen, nachdem er mit ihr heimlich in ihrem Palaste zu Theben verkehrte. Durch einen hinterlistigen Rat der eifersüchtigen Hera verleitet, veranlaßte Semele

[1] Wie ja hier diese ganze Hexenszene auf die knappen Worte reduziert ist: »wenn ihn nicht eine Hexe, auf die er ebenfalls viel Vertrauen setzte, versichert hätte, daß nie ein Mensch, der vom Weibe geboren sei, ihn ermorden würde«. . . .

Zeus, sie in seiner vollen himmlischen Majestät zu besuchen, nachdem sie ihm vorher den Eid abgelockt, daß er ihr jeglichen Wunsch erfüllen werde. Als aber Zeus dann in seiner wahren Gestalt mit Donner und Blitz erscheint, stirbt Semele vom Blitz getroffen. Über Befehl von Zeus eröffnet nun Hermes der von den Flammen umschlungenen Semele den Leib und entrafft derart dem Feuer ihr Kind. Darauf nimmt Zeus die unreife Frucht, näht sie in seinen Schenkel ein, und gebiert sie, nachdem die Zeit erfüllt ist, von neuem.

Nun aber ist Dionysos Gott des Natursegens par excellence, denn er ist »Gott der Triebkraft der Natur, Gott aller Fruchtbarkeit und Zeugung!«[1]

Wahrlich eine grandiose, echt Shakespearesche Leistung der Phantasie, die so trostlos empfundene »Unfruchtbarkeit« in das so gigantische Gegenteil zu verwandeln!

Verstummt ist seine Qual, zerstoben sein Kummer, — denn nun ist er fruchtbar wie Dionysos!

Unsicher ist, wie wir wissen, die Entstehungszeit der Tragödie, und dennoch getrauen wir uns das Jahr 1606 als präzises Datum anzugeben[2]. Denn zehn Jahre nachdem er Vater (König) geworden, hat Holinsheds Macbeth den Sohn (Banquo) getötet, und zehn Jahre nachdem er den Sohn getötet, hat der Dichter ihn wieder erzeugt — in Malcolm.

Jakob aber ist es, der des Dichters Leier diesen zauberhaften Ton entlockt und gleichermaßen umrankt des Dichters sehnsuchtsvolle Liebe diese beiden Sohnesgestalten, den König und sein Nachbild, die doch solch große Tragik ihres Sohnesschicksal gemeinsam hatten, war ja doch Jakob ebenso Sohn einer grausam getöteten Mutter, wie Malcolm der eines ermordeten Vaters.

Doch nicht allein Sohn ist Jakob, er ist auch ferner Sproß des Geschlechtes. Und wie Banquo in Jakob noch nach Jahrhunderten die ferne Fortsetzung findet, so wird auch dem Dichter Malcolm zugleich zur Wunschgestalt des fernen Nachkommen.

Denn nun ist der Sohn, gleich Banquo, ein guter Sohn. Läßt doch schon Malcolm »Birnams Wald gegen Dunsinane heranrücken«, vor allem aber rottet Macbeth — den Vaterhaß — Macduff aus.

[1] Der Gott ist des weiteren »das Sinnbild des elementaren Schaffens in der Natur, ein halbchthonisches Wesen, da er entsprechend der von ihm in Wald und Flur vertretenen schaffenden Kraft der Natur, von rauhen Stürmen des Winters in Schlaf und Tod versenkt, dann wieder zu neuem Leben erweckt wird« — wodurch er, was sonderbarerweise gänzlich übersehen wurde — auch dem Vegetationsmythos wie keine zweite Gestalt angepaßt erscheint.

[2] Auch sonst sprechen die Indizien am meisten für dieses Datum. So die Anspielungen des Pförtners in II/3 auf das gute Erntejahr, den Doppelzüngler, den Wechsel in der männlichen Mode. Dazu kommt, daß Shakespeares Macbeth nur in solchen Werken Erwähnung findet, die, wie sichergestellt, nicht vor 1607 entstanden sind.

Denn fremd ist ihm als dem »mutterlosen« Dionysos das Verhängnis des Sohnes, Lady Macbeth, die Mutter, nur der Vater ist sein Erzeuger, und der ist Gott?, nein, König der Götter.

* * *

Aber auch zu seinem Selbstgefühl flüchtet der Dichter in seiner Seelenpein!

Denn da die vorzeitige Geburt aus der Semele zu Theben stattgefunden, galt wohl dieses als Stammsitz des Gottes und ward auch die weitaus berühmteste Stätte des Dionysoskultes. Doch da die zweite Geburt aus dem Schenkel des Zeus in Nysos in Thrakien stattfand, so galt Dionysos allgemein als der siegreiche Gott, der aus der Fremde gekommen und hier seine Verehrung erzwungen hat.

Und mußte nicht auch der Dichter sich das Ansehen und die Verehrung seiner Heimatstadt Stratford erst schwer erkämpfen, — aus der er vor Jahren arm und gedemütigt in die Fremde zog, »von nun ab stets mit dem Ziele vor Augen, gerade diese kleine Stadt, die Zeuge seiner Demütigung war, müsse auch Zeuge seiner Ehrenrettung sein«. (Brandes.)

Vor allem aber: war doch Dionysos Vater der Komödie und Tragödie, — deren Gott William Shakespeare schon zu seiner Zeit war[1] und geblieben ist.

[1] Schrieb doch Francis Meres 1598 in Palladis Tamia: »as Plautus and Seneca are acconuted the best for Comedy and Tragedy among the Latins, so Shakespeare among the English.«



Zum Kapitel Liebeswahl und Charakterbildung.

Von Dr. MARCINOWSKI, Haus Sielbeck.

Zum Thema »Gattenwahl und Ehe« hat Hans Blüher (Imago III, 6) eine Beobachtung mitgeteilt, die widerspruchslos hinzunehmen ist. Seine Beobachtung stellt gewissermaßen ein Normalschema auf, nach dem sich für gewöhnlich die Gattenwahl abspielt, und am Grunde der Erscheinung erkennen wir schließlich das Gesetz, das auch für die von der Norm scheinbar abweichenden oder doch besonderen Verhältnisse überall das gleiche ist: die Erlebnisse und Gefühlseinstellungen der ersten Kinderzeit schaffen so machtvolle Eindrücke, daß sie für das ganze übrige Leben maßgebend werden und auch den gesamten Charakter des Menschen formen, einschließlich seines Geschlechtscharakters. Dabei kann es füglich dahingestellt bleiben, ob der allgemeine Charakter des Menschen ein Abkömmling seines gleichfalls so erworbenen Geschlechtscharakters ist, oder ob beide auf tiefere Wurzeln einer gemeinsamen besonderen angeborenen Veranlagung — also nicht nur auf eine allgemeinere, labilere Überempfindlichkeit des sogenannten Nervösen — zurückzuführen sind.

In diesem Normalschema erscheinen Dirne und Ehefrau als die entgegengesetzten Endpunkte einer Reihe von Liebesbeziehungen, die vor allem durch die Flüchtigkeit oder die Dauer gekennzeichnet sind, also durch die fehlende oder vorhandene Kraft des Weibes, zu fesseln und zu binden. Aber in dieser Reihe klafft eine Unterbrechung, die von Übergängen nur selten vollkommen überbrückt zu sein pflegt, so daß es sich wohl tatsächlich mehr um Gegensätze handelt. Das entspricht nun ihrer Ableitung von den kindlichen Beziehungen zu der einen Mutter einerseits und von wechselnden flüchtigen Beziehungen des Knaben zu Dienstpersonal und Gespielinnen anderseits.

Das Beispiel Blühers zeigt ferner, warum wir diesen Unterschied auch darin markieren, daß wir dem einen Typus mit dem Willen zur geschlechtlichen Betätigung mit wachem Begehren begegnen, während uns all den Frauen gegenüber, die uns an die Mutter gemahnen, anfangs meist eine scheue Scham und ein ehrfürchtiger Wille zur Keuschheit zu überkommen pflegt, bis unter ganz bestimmten Voraussetzungen das Begehren »erlaubt« wird, die Natur sich Bahn bricht und die Verdrängungen gleichsam durchbricht und bei Seite schiebt.

Diese Unterschiede sind also so tief in der Charakterentwicklung des Mannes begründet, daß es sehr unpsychologisch wäre, solche Gefühlspunkte bei ehe- und sexualreformerischen Vorschlägen außer acht zu lassen. Gesetze sind oft viel mehr der Ausdruck tiefer begründeter Gesetzmäßigkeit als über sie hinweg befohlene Satzungen, und der Mensch hat oft gar nicht die Wahl,

ob gebundene Staatsehe oder freie Liebesverhältnisse in selbst verantwortlicher oder auch unverantwortlicher Form das Naturgemäßere und darum Richtigere, Zweckmäßigere und in diesem Sinne Gesündere sei. Daß beide Formen zu Recht bestehen und nicht vom polygamen oder monogamen Charakter des Mannes, sondern von dem zufälligen Wert — will sagen: Typenzugehörigkeit — des Weibes abhängen, d. h. davon, ob es dem Mann als Ersatz der Mutter oder nur als eine weitere Vermehrung der Reihe seiner Jugendgespielinnen erscheint, gesetzmäßig erscheint, nach Gesetzen erscheint, die wir nicht in der Hand haben, nach denen wir das geworden sind, was wir sind. Je nachdem werden wir die eine zu dauernder Ehe begehren müssen, die andere ebenso grundsätzlich nicht. Und hat man irrtümlicherweise die Unpassende geheiratet, so wird diese Ehe an dem Begegnen mit der richtigen zerbrechen müssen, genau so wie der Mann geswungen ist, trotz aller »Eheirrungen« immer wieder zur Ehefrau zurück- und heimzukehren und von ihr nicht loskann, wenn sie eine echte Vertreterin seines Muttertypus ist.

Man sieht, es handelt sich hier um lebenswichtigste Fragen. Der von Blüher beschriebene Fall schaltet nun zwischen Mutter und Gattin die Schwester ein, so daß das Liebesurbild der Mutter vor der jüngeren und vor allem auch für erotische Beziehungen allgemeiner zugänglichen Schwester verblaßt und nun diese zum Leitmotiv für die Gattenwahl wird. Die Schwester ist also nicht nur der erste und vornehmste Muttterersatz, sondern gewinnt aus der Dauer unb Innigkeit dieser kindlichen Beziehungen auch ihrerseits die Kraft zu selbständiger dauernder und inniger Liebesfesselung in ihrem Ersatztypus, der so den Mann zum Ehebegehren, zum festgefügten heimgebenden Besitze nötigt. Man ehelicht also seinen Schwesterersatz, ich möchte sagen inklusive Mutter.

Zu diesem Normalschema will ich nun ergänzend eine einschlägige Beobachtung mitteilen, die mir im Punkt der männlichen Charakterbildung ganz besonders bedeutungsvoll dünkt, und in dem sich das ganze Lebensschicksal dadurch von der Norm abweichend gestaltete, daß die Schwester nicht Muttterersatz, sondern Vaterersatz darstellte. Mir stehen in Tagebuchnotizen eingehende Daten zur Verfügung, die ich nach Möglichkeit ausnützen will: das lebensvolle Bild der Wirklichkeit werde ich damit allerdings nicht erreichen können. Ich gebe deshalb nur die gröbsten Züge wieder.

Der Mann ist hochgebildet, aber weich und überaus schmerzempfindlich in seinem Gemüt und, obwohl oft rasch und leicht entschlossen in kleinen Dingen, so bis zur ausgesprochen neurotischen Angst entschlußunfähig in dem großen Konflikt seines Ehelebens. Er hatte sehr jung geheiratet. Seine in der Jugend auffallend schöne Mutter war das Vorbild für diese Wahl gewesen. Die Ehe war aber vom ersten Tage an getrübt durch die vollberechtigte Eifersucht der Frau auf eine jüngere Schwester des Mannes, berechtigt insofern, als sie all die Eigenschaften besaß, die der Mann an seiner Frau

vermißte. Sie ergänzten sich gegenseitig; wir können gleich sagen, die Frau entsprach dem Körper der Mutter, die Schwester dem Charakter des Vaters, die Frau zugleich der geistigen Unterlegenheit der Mutter dem hochbedeutenden Vater gegenüber; die Schwester dagegen war wissenschaftlich interessiert und teilte von klein auf das geistig angeregte Leben ihres über alles geliebten Bruders in hohem Maße. Sie war also sowohl geistig als auch als Charakter das rechte Kind ihres Vaters und sachlich voll berechtigt, als der Träger seines geistigen Erbguts zu gelten, während der Bruder wohl den hohen Flug seiner Gedanken geerbt hatte, sich aber im übrigen als die Verkörperung der ewig kindlichen und als Charakter weniger wertvollen Mutter beklagte[1].

In der ersten Zeit der Ehe war der Mann glücklich und blind für die eifersüchtige Not seiner Frau. Er hatte in der gleichsam »Doppelehe« die Erfüllung aller Strebungen gefunden: in der Frau liebte er den Körper der Mutter, ihren Charakter lehnte er (wie den der Mutter) ab; in der Schwester wurde ihm ergänzend die eigentliche Lebensgefährtin und innerste Genossin seiner geistigen und gemütlichen Persönlichkeit zuteil. Als dieses Verhältnis (durch Eifersucht der Frau) unhaltbar wurde, entfremdete er sich allmählich von seiner Frau, entwertete sie mehr und mehr und geriet ständig suchend auf Irrwege. Schließlich begegnete ihm in Gestalt einer Hausgenossin eine Frau, die ihm die verlorengegangene Schwester in geistiger Hinsicht und durch ihre ganze Persönlichkeit in höchstem Maße ersetzte[2]. Als Ersatz der Schwester wurde die Persönlichkeit, die auch äußerlich an deren Stelle trat, übrigens bewußt und deutlich empfunden. Ihr Charakter wies in mehr als einer Hinsicht feste, männliche Züge auf.

Sehen wir nun zu, wie sich die Dinge weiter entwickelten und schließlich dazu führten, daß der Mann seine Ehe mit dem Mutterersatz löste, und genau wie er die Liebe zur Mutter als Kind eine Weile mit der Liebe zum Vater vereinigt hatte und dann der letzteren als der weit wertvolleren den Vorzug gab, so auch hier den Vaterersatz schließlich als den wertvolleren erachtete, den Weg zur Ehe aber mit ihm genau wie in dem Blüherschen Falle über die Schwester hinüber fand.

Aus dem Begegnen als Hausgenossen erwuchs den beiden Menschen zunächst eine kurze Spanne Liebesglücks, dann aber folgten Jahre herbster Qual für alle Beteiligten. Der Mann konnte sich nicht entschließen, die für ihn längst wertlos gewordene Verbindung mit der Ehefrau (Muttersatz) zu lösen und die als »Schwester« gewertete Geliebte (eigentlich Vaterersatz) voll und ganz zu seiner

[1] Das erwies sich in der Analyse als unecht, als nicht organisch, sondern als Ausdruck einer unbewußten Gleichsetzung mit der geliebten Mutter, zum Zweck des Liebesgewinnes vom Vater her.

[2] Die leibliche Schwester wurde übrigens von dem Tage an für den Mann unwichtig, als deren Ersatz in sein Liebesleben eintrat, was für die Lehre von den »Übertragungen« wichtig ist. Es hatte den Anschein, als ob der Liebesaffekt hier ein gewisses Quantum war, das man von einem Platz wegnehmen und wo anders hintun könne.

Gattin zu machen. Ebensowenig vermochte er aber sie loszulassen, und so schuf er sich und den Seinen eine Hölle, wurde fast verächtlich in seiner Schwäche und schädigte durch seine Entschlußunfähigkeit die, die ihn lieb hatten und um ihn litten, an Leib und Seele.

Schwere Angstzustände brachten ihn damals in meine Behandlung. Er lernte die Psychoanalyse mit rasch erwachtem Verständnis und handhabte sie dann gegen sich selbst mit solcher Unerbittlichkeit, daß wir die Freude hatten, ihn später als einen gesunden Mann kennen zu lernen, der alle kindhaften und mädchenhaften Züge abgelegt hatte und in seinem Charakter ein völlig andrer geworden war. Er hat sich später, wie erwähnt, von seiner ersten Frau getrennt und lebt jetzt mit dem »Schwesterersatz« in einer sehr befriedigten Ehe.

Sehen wir uns nun seine Charakterentwicklung näher an. Ich sprach soeben von mädchenhaften Zügen. Hier liegt des Pudels Kern verborgen. Fragen wir seine eigenen Tagebuchaufzeichnungen, aus denen ich folgendes entnehme:

»Wie ist mein Charakter zu erklären? Warum mußte ich so werden? Ein normaler, d. h. wünschenswerter Charakter würde sich bei zweckmäßiger Ausnützung des Ödipusverhältnisses zum Vater ergeben haben. Aus ihm hätte sich eine einseitige Einstellung in der Liebe zur Mutter und damit, daraus wachsend, eine ausschließlich heterosexuelle Neigung, d. h. auch ein einheitlicher Sexualcharakter ergeben, in dem alle Willensrichtungen ungebrochen, d. h. einheitlich gerichtet sind und nicht zerflattern. Gesetz: aus der normalen Ödipuseinstellung zum Vater entwickelt sich entschlossenes, kraftvoll trotziges, eigenwilliges Auftreten, der Typus des Durchsetzers und Eroberers wird so gewonnen. Dekadenz — sagt Nietzsche — ist Instinktzerrissenheit.

Ich bin kein Eroberer. Das Schicksal hat es anders gewollt. Aber auch mein Leben entwickelt sich nur folgerichtig aus der sexuellen Einstellung des Kindes und diese prägte meinem ganzen Wesen seinen Stempel auf.

Eine einseitige Einstellung hätte ein Ideal von Stoßkraft ergeben, und deshalb erscheint mir die gewöhnliche Ödipuseinstellung in Liebe und Ablehnung gesund und zweckmäßig, also erwünscht. Ich war kein Bub, der sich gegen seinen Vater aufbäumte, wenn er sich über meine Zärtlichkeit zwischen Mutter und Sohn aufhielt. Ich sah nur voll scheuer Sehnsucht zu ihm auf, wie ein kleines Mädchen, und hatte nur den einen Wunsch, von ihm geliebt zu werden, wie mich die Mutter liebte, wie er sie liebte, also wie man ein Mädchen, und wie er später mein Schwesterchen liebte.

Dem zuliebe bildete ich weiche, anschmiegsame, weibliche Züge aus und eines behielt ich durch mein ganzes Leben, die Sehnsucht nach dem »geliebt werden«. Darüber vergaß ich, wie etwas gänzlich Überflüssiges, selber lieben zu lernen. Ich glaube, ich habe bisher überhaupt noch nicht geliebt, trotz aller Affektstürme. Aber ich will geliebt werden — ich klammre mich an die, die mich lieben — ich suche die, »die auf mich übertragen«, ich halte sie fest — ich muß immer ein »Kindermädchen« um mich haben, wie meine Mutter es nannte — und wo ich nicht geliebt werde, da ziehe ich mich scheu zurück. Ich schließe mich nicht an, ich fürchte Zurücksetzungen. Ich lasse sofort fallen, was mich nicht mag. Ich bin selig, wo ich eine Rolle spiele und gedrückt, wenn ich die geringste Mißstimmung über mich bemerke.

Ich kämpfe nicht um die Liebe der andern, mühelos muß sie mir zufallen. Ich verdiene sie mir nicht durch Leistungen.

Drum habe ich auch keine Freunde. Ich scheue die Kritik der Männer und habe mir mein Leben so eingerichtet, daß ich ihr fern gerückt bin[1]. Aber weibliche Hilfen will ich um mich haben, will angeschwärmt und verehrt sein.

Nein, ich bin kein Eroberer, kein Frauenjäger. Ich klagte oft, daß mir keine nachlief wie anderen, die ich beneidete. Aber ich klagte nur, ich tat nichts. Ich fürchtete die Abfuhr. Das kommt daher, weil mein Vater mich so tief verwundete, wenn er immer meinte, ich sei kein rechter strammer Bub. Nun blieb ich so wagelos und gierte nur von weitem. Nie habe ich einer Frau eine Liebeserklärung gemacht, sie zu gewinnen. Stets ließ ich mich nehmen. Vor meiner Verlobung wußte ich, wie sehr man sich nach mir sehnte, und auch der Geliebten habe ich erst das Geständnis ihrer Neigung entlockt, damit ich mich keiner Zurückweisung aussetzte.«

Diesem klagenden Selbsterkennen füge ich hinzu, daß er sich geschlechtlichen Begehrens seiner Schwester gegenüber bewußt war, daß er mit seiner Mutter völlig auseinander war, daß er dem Vater als höchstes Idealbild nachstrebte und ihm nach seinem Ableben Altäre baute, wo er konnte, bei jedem Tun, bei jeder Arbeit den Gedanken hatte, ihm zu genügen, ihn zufriedenzustellen, wie er es als Knabe so oft vergeblich angestrebt hatte. Die Zwangsläufigkeit dieser Charakterbildung dürfte schon aus diesen Zügen klar vor Augen liegen. Ich könnte sie natürlich noch endlos belegen, wollten wir dieses Leben bis in all seine Einzelheiten verfolgen.

Nun sollte man meinen, dieser mädchenhaften Einstellung seines ganzen Wesens müsse eine gewisse Homosexualität entsprechen. Es sind aber nur Spuren davon da, nicht mehr wie bei anderen normal Heterosexuellen auch. Es schützte ihn wohl das Verhältnis zur Mutter, die ihn mit Zärtlichkeiten überschüttet und seine heterosexuelle Sinnlichkeit rechtzeitig geweckt hatte. Man sieht, die Bedingungen zu einem tüchtigen Ödipus wären wohl gegeben gewesen, wenn der Bub nicht zugleich im Geliebtwerden von Seite des Vaters die Erfüllung seiner Liebessehnsucht erblickt und von da her bis in reifes Alter hinein lauter kindhafte Züge bewahrt hätte.

Es hätte ja nun vielleicht einen Idealtypus für ihn gegeben, ein Weib mit dem Körper seiner Mutter und dem Geist und Herzen seines Vaters, ein Idealgemisch von beiden Eltern, eine Idealschwester. Aber eigentlich entsprach die weitere Entwicklung seines Lebens den kindlichen Verhältnissen bei weitem besser. So wie er als Knabe die Liebe vom Vater und Mutter genoß und erstrebte, halb Mädchen und halb Bub war und also zwei Liebesobjekte zu seiner Verfügung hatte, so wollte er nämlich auch als Erwachsener eigentlich zwei Frauen haben, die ihm jede je ein Urbild seines Kinderherzchens verkörpern sollte. So wollte er die Schwester und die Frau haben. Das war noch mehr, und daher ließ er später auch weder die Ge-

[1] Als Leiter einer Musikschule in einem kleinen Städtchen.

liebte noch die Frau aus dem Hause. Es wäre ihm das liebste gewesen, die beiden Frauen hätten sich um ihn vertragen können, gerade wie die Eltern, die ja auch nicht zusammenpaßten und doch beisammen unter einem Dach hausten, die zwar getrennt schliefen, aber dafür hatte der Knabe auch abwechselnd eine Zeitlang bei der Mutter gewohnt und später beim Vater geschlafen und sein Arbeitszimmer mit ihm geteilt. Das ist nicht mehr ein Vorbild für die Form seines schweren Ehekonflikts, das sind Dutzende von Parallelismen, und auch die schließliche Entscheidung in Ehetrennung und zweiter Ehe ist nur eine, wenn auch schließlich entscheidende Neuauflage jener Kindheitsverhältnisse, nur mit anderer Rollenbesetzung. (Der Vater als der wertvollere erkannt.)

In den Jahren des Ringens war es besonders bezeichnend, daß heftige Angstzustände auftraten, sobald die Verhältnisse ihn zu Entscheidungen drängten, für die er erst später durch die fortgesetzte Analyse allmählich reif wurde. Sie setzte vornehmlich da ein, wo das Kind sich von dem Muttersatz lösen sollte, waren aber auch bei Versuchen umgekehrter Lösung vom Vaterersatz (Geliebte) aufgetreten, wenn auch nicht so scharf. Regressionen fluteten also meist zur Mutter zurück[1]. Angst ist also hier nicht nur und vornehmlich ein Schuldverhüter, wie ich früher meinte (vgl. »Mut zu sich selbst«, Seite 336), sondern vor allem die Begleiterscheinung der bedrohten Liebesgemeinschaft, und zwar der infantil gebundenen.

Ist dieser Zustand von Entschlußunfähigkeit sowie die schließliche Entscheidung nun nicht völlig infantil begründet? Braucht es noch mehr zur restlosen Erklärung dieser Charakterbildung und ihrer Zwangsläufigkeit? — Ich brauche nicht erst noch erwähnen, daß sich diese Züge noch auf viele kleine und große Verhältnisse seines gesamten Lebens, Tuns und Lassens erstreckten und überall wiederholten. Bezeichnend war es auch, daß er in seiner zweiten Lebensgemeinschaft am liebsten in einer freien Privatehe gelebt hätte. Eine innere Nötigung zum Eheschluß lag da nicht im gleichen Maß vor, wie beim reinen Muttersatz. (Vgl. Blühers Auseinandersetzung über die innere Nötigung zur Ehe.)

Alles an diesem Mann war vielgestaltig, widerspruchsvoll, nicht einheitlich, darum war er kein starker Woller, nur ein heftiger Begehrer und unzuverlässig in allen seinen Neigungen. Unentschiedenheit in Form von ewigem Pendeln zwischen Gegensätzen (zwischen Vater und Mutter) und das in Schmerzempfindlichkeit und Verwundbarkeit, war die Regel.

Als Ergänzung zu der erwähnten Arbeit von Blüher über Gattenwahl könnte man hier also sagen: man kann auch seinen Vater in der Schwester sehen und im Schwesterntyp den Vater zur Ehe begehren müssen. Aber man wird dabei zur Halbheit und Gespaltenheit verurteilt sein, denn auch der Besitz des besten Vater-

[1] Das heterosexuelle Moment siegte.

ersatzes wird von einer leichten Trauer um die aufgegebene Mutterliebe durchweht bleiben.

Nun lehrt uns die Beobachtung neurotischer Männer überhaupt und da in fast überwältigender Zahl und Einheitlichkeit, daß ihre Charakterschwächen durch nichts so sehr bedingt werden als durch ihre unentschiedene doppelwertige Liebeseinstellung, die sie aus der Kinderzeit her zwischen den Eltern gewonnen haben. Der stramme Ödipus in seinem fröhlichen Trotz gegen den Vater ist demgegenüber ganz entschieden das Gesunde, und man sollte ihn erzieherisch geradezu bewußt anstreben. Lehnt sich der Bub nun aber dabei gegen einen außerdem mit fast mädchenhaften Empfindungen geliebten Vater auf, so ist auch schon das böse Gewissen geboren, und die Zwiespältigkeit des Gefühls zerreißt den Jungen und vernichtet seine Instinktsicherheit.

Jetzt weiß er nicht mehr, wie er eigentlich den Vater empfinden soll, ob als Geliebten oder als feindlichen Nebenbuhler. Der Wunsch, vom Vater geliebt zu werden, nimmt seiner männlichen Sexualkraft ein gut Teil weg. Unbefriedigte Beziehungen zum Weibe bis zur ausgesprochenen Impotenz sind deshalb häufig die Folge dieser kindlichen Einstellung, die vom Vater nicht los will.

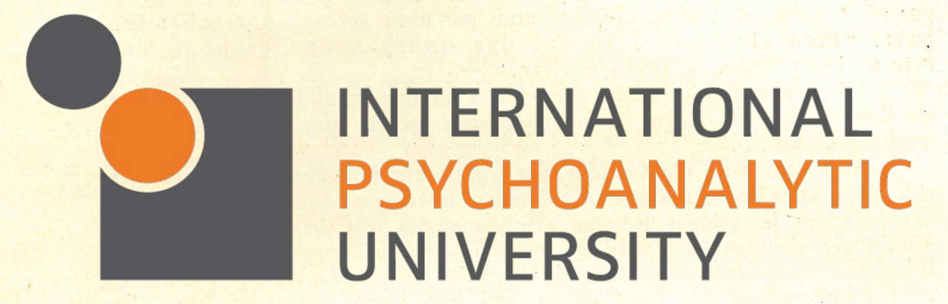
Der beschriebene Fall ist nun dadurch besonders bemerkenswert, daß das Verhältnis zum Vater hier über die Schwester hinüber als der Trägerin seiner verehrten Eigenschaften zu einem normalsexuell möglichen wurde, so daß der Schwesternersatz im weiteren Schicksal dieses Mannes schließlich doch einen entscheidenden Sieg über die erste Frau (die unter Überspringen der Schwester unmittelbar Beziehungen zur Mutter aufwies) davontrug, davontragen konnte, weil in dem Schwesterntyp zugleich auch die nicht unwesentlichen Bestandteile weiblicher Körperlichkeit mitgegeben waren.

Lehrreich ist der Fall als Bestätigung der alten Regel, der Blüher nur aufs neue Ausdruck gegeben hatte, der Regel, daß die kindlichen Liebeseinstellungen entscheidend für unser späteres Schicksal werden und sich oft mit der Wucht von Zwangsläufigkeiten durchsetzen. Lehrreich ist der Fall aber auch in ärztlicher Hinsicht, da er uns zeigt, von welch ungeheurem und entscheidendem Werte die psychoanalytische Behandlung hier gerade auf einem Gebiete geworden ist, das mit Ausnahme der erst im weiteren Verlauf der Konflikte auftretenden Angstzustände zunächst ganz und gar nicht in das Gebiet rein ärztlichen Handelns hineinzugehören schien.

Es ergibt sich daraus die Forderung, auch den Zugang zu dem Gebiete der Kindererziehung für unsere psychoanalytische Wissenschaft zu erkämpfen, und es ergibt sich der Ausblick, daß die ungeheure Masse der sittlichen und gesellschaftlichen Konflikte unseres Lebens einer wissenschaftlichen seelsorgerischen Behandlung in einem Maße zugänglich werden können, wie es vor kurzem noch niemand gewagt hat anzunehmen.

□ □ □

Buchdruckerei Carl Fromme, Ges. m. b. H., Wien V.


INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY
DIE PSYCHOANALYTISCHE HOCHSCHULE IN BERLIN

e 78

Inhalt des dritten Heftes.

BUCHDRUCKEREI CARL FROMME, GES. M. B. H., WIEN V.